

Министерство науки и высшего образования РФ
Алтайский государственный университет
Научно-исследовательская лаборатория
института искусств и дизайна
«Изобразительное искусство и архитектура Сибири»

ISSN 2307-2547

МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство Сибири,
Художественное образование, архитектурное наследие и современные
культурные ландшафты Сибири,
Художественная жизнь Сибири и сопредельных территорий,
Слово сибирского искусствоведа

№ 1 (31) 2021



Барнаул

Издательство
Алтайского государственного
университета
2021

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

№ 1 (31) 2021

Учредитель:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
«Алтайский государственный университет»

Главный редактор — председатель научной редакционной коллегии:

Л.И. Нехвядович, доктор искусствоведения, доцент, директор института искусств и дизайна АлтГУ (Барнаул, Россия)

Научная редакционная коллегия:

В.И. Наумова, доктор искусствоведения, профессор (Усть-Каменогорск, Казахстан)

С.Б. Поморов, доктор архитектуры, профессор (Барнаул, Россия)

В.А. Скубневский, доктор исторических наук, профессор (Барнаул, Россия)

О.Н. Труевцева, доктор исторических наук, профессор (Барнаул, Россия)

Ш.С. Турганбаева, доктор искусствоведения, профессор (Алматы, Казахстан)

И.В. Черняева, кандидат искусствоведения, доцент (Барнаул, Россия)

Научный редакционный совет:

С.М. Будкеев, председатель редакционного совета, доктор искусствоведения, профессор (Барнаул, Россия)

Г.Т. Акпарова, кандидат искусствоведения, доцент (Нур-Султан, Республика Казахстан)

А.И. Гурьев, доктор педагогических наук, профессор, член Международного союза журналистов (Горно-Алтайск, Россия)

Ю.А. Крейдун, доктор искусствоведения, профессор (Барнаул, Россия)

Д.М. Мергалиев, кандидат искусствоведения, доктор PhD, доцент (Павлодар, Казахстан)

М.В. Москалюк, доктор искусствоведения, профессор (Красноярск, Россия)

О.А. Шелюгина, кандидат искусствоведения (Барнаул, Россия)

Сино Гуань, кандидат искусствоведения, доцент (Хубей, Китай)

Е.Ю. Личман, кандидат искусствоведения, доктор PhD (Павлодар, Казахстан)

А.Л. Усанова, доктор искусствоведения, доцент (Барнаул, Россия)

А.И. Раимбергенов, кандидат искусствоведения (Актобе, Казахстан)

Н.С. Попова, кандидат искусствоведения, доцент (Кемерово, Россия)

В.И. Бочковская, отв. секретарь, кандидат исторических наук, доцент (Барнаул, Россия)

Номер государственной регистрации ПИ № ФС77-65178 от 28.03.2016

Федеральная служба по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)

Индекс научного цитирования:

<http://elibrary.ru/contents/asp?issued=1413777>

Издатель:

Алтайский государственный университет
656049 Барнаул, пр. Ленина, 61

Редакция:

Редактор Л.И. Базина
Подготовка оригинал-макета Ю.В. Плетнева

Адрес редакции журнала:

656049 Барнаул, пр. Ленина, 61

Тел.: +7 (3852) 29-66-32

E-mail: cultjournal@asu.ru

При перепечатке ссылка на «Культурное наследие Сибири» обязательна.

© Оформление.

Издательство Алтайского государственного университета, 2021

CULTURAL HERITAGE OF SIBERIA

№ 1 (31) 2021

Founder:

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education
“Altai State University”

Editor-in-chief — chairman of the scientific editorial board:

L. I. Nekhvyadovich, Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Director of the Institute of Arts and Design, Altai State University (Barnaul, Russia)

Scientific editorial Board:

V. I. Naumova, Doctor of Art Criticism, Professor (Ust-Kamenogorsk, Kazakhstan)

S. B. Pomorov, Doctor of Architecture, Professor (Barnaul, Russia)

V. A. Skubnevsky, Doctor of Historical Sciences, Professor (Barnaul, Russia)

O. N. Truevtseva, Doctor of Historical Sciences, Professor (Barnaul, Russia)

Sh.S. Turganbaeva, Doctor of Art Criticism, Professor (Almaty, Kazakhstan)

I. V. Chernyaeva, Candidate of Art Criticism, Associate Professor (Barnaul, Russia)

Scientific editorial council:

СМ. Budkeev, Chairman of the Editorial Board, Doctor of Arts, Professor (Barnaul, Russia)

G.T. Akparova, Candidate of Art Criticism, Associate Professor (Nur-Sultan, Kazakhstan)

A.I. Guryev, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, member of the International Union of Journalists (Gorno-Altai, Russia)

Yu.A. Kreidun, Doctor of Art Criticism, Professor (Barnaul, Russia)

D.M. Mergaliev, Candidate of Art Criticism, PhD, Associate Professor (Pavlodar, Kazakhstan)

M.V. Moskalyuk, Doctor of Art Criticism, Professor (Krasnoyarsk, Russia)

O.A. Shelyugina, Candidate of Art Criticism (Barnaul, Russia)

Sino Guan, Candidate of Art Criticism, Associate Professor (Hubei, China)

E.Yu. Lichman, Candidate of Art Criticism, PhD (Pavlodar, Kazakhstan)

A.L. Usanova, Doctor of Art Criticism, Associate Professor (Barnaul, Russia)

A.I. Raimbergenov, Candidate of Art Criticism (Aktobe, Kazakhstan)

N.S. Popova, Candidate of Art Criticism, Associate Professor (Kemerovo, Russia)

V.I. Bochkovskaya, executive secretary, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor (Barnaul, Russia)

The state registration number PI № FS77-65178 from 28.03.2016

Federal service for supervision of communications, information technologies and mass communications (Roskomnadzor)

Science citation index:

<http://elibrary.ru/contents/asp?issued=1413777>

Publisher:

Altai State University
656049 Barnaul, Prospect Lenina, 61

Revision:

Editor L.I. Bazina

Preparation of the original layout Ju.V. Pletneva

Address of the editorial office:

656049 Barnaul, Prospect Lenina, 61

Phone: +7 (3852) 29-66-32

E-mail: cultjournal@asu.ru

At a reprint the reference to “Cultural heritage of Siberia” is required.

© **Registration.**

Publishing house of the Altai state University, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ I. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО СИБИРИ

А.П. Бочкар

ИКОНЫ ГРУЗИНСКОГО ПИСЬМА В ХРАМАХ БАРНАУЛЬСКОЙ
ЕПАРХИИ. ОБРАЗ «САКАРТВЕЛОС ДИДЕБА»
ХРАМА СВЯТОГО СПИРИДОНА СЕЛА САННИКОВО 9

Ю.В. Кирюшина

ИННОВАЦИОННЫЕ ДОСТИЖЕНИЯ Г.А. БЕЛЫШЕВА В РАЗРА-
БОТКЕ ТЕКСТИЛЬНЫХ РИСУНКОВ С ВКЛЮЧЕНИЕМ АРХЕТИ-
ПИЧЕСКИХ МОТИВОВ КУЛЬТУРЫ ГОРНОГО АЛТАЯ 14

О.Н. Кузнецова

ТРАДИЦИИ РЕАЛИЗМА И СИМВОЛИЗМА
В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ
СИБИРСКИХ ХУДОЖНИКОВ..... 17

К.М. Меркулова

ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ
«БЕДНАЯ ЛИЗА» И ЕГО МЕСТО
В КОНТЕКСТЕ ТРЕХЧАСТНОЙ КЛАССИФИКАЦИИ
ПОЗДНЕСОВЕТСКОГО ИСКУССТВА РОССИИ 28

Л.И. Мулинова, А.Г. Степанская

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ
И МЕТОД ИЗГОТОВЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКИ
В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ СИБИРИ 39

РАЗДЕЛ II. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ, АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ И СОВРЕМЕННЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ЛАНДШАФТЫ СИБИРИ

Н.А. Айхлер, Ю.А. Крейдун

АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

ДОМОВОГО ХРАМА –
ЗВОННИЦЫ ИКОНЫ ПРИБАВЛЕНИЕ УМА..... 48

В.И. Бочковская, Н.В. Гречнева

ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ И ИЗУЧЕНИЯ
ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ
ХУДОЖНИКОВ-МОНУМЕНТАЛИСТОВ АЛЕКСЕЕВЫХ 54

И.Г. Губушкина

РОЛЬ МУЗЫКАНТА, ПЕДАГОГА, ОБЩЕСТВЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ
А.И. МАРЦИНКОВСКОГО В СТАНОВЛЕНИИ И РАЗВИТИИ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НА АЛТАЕ 60

РАЗДЕЛ III. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ СИБИРИ И СОПРЕДЕЛЬНЫХ ТЕРРИТОРИЙ

А.С. Бажина

ХАРАКТЕР ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ
В ФОРМИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ СИБИРИ 67

Т.С. Пятецкая

ЗНАКИ И СИМВОЛЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ АЛТАЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ
(НА ПРИМЕРЕ РАБОТ В.Г. ТЕБЕКОВА, С.В. ДЫКОВА) 76

Г.Б. Фрадкина, Л.И. Нехвядович

ПЕЙЗАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ КАЗАХСКИХ ХУДОЖНИКОВ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА 85

РАЗДЕЛ IV. СЛОВО СИБИРСКОГО ИСКУССТВОВЕДА

Н. П. Железникова

ОБРАЗ АРХАНГЕЛА МИХАИЛА
В ИКОНОПИСНОМ НАСЛЕДИИ АЛТАЯ 94

РАЗДЕЛ I ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО СИБИРИ

УДК 75046(571.150)

А.П. Бочкар

*Аспирант Института искусств и дизайна,
Алтайский государственный университет;
проректор по воспитательной работе
Барнаульской православной духовной семинарии
(Барнаул, Россия)*

*Научный руководитель – Ю.А. Крейдун
Доктор искусствоведения, профессор,
Алтайский государственный университет (Барнаул, Россия)*

ИКОНЫ ГРУЗИНСКОГО ПИСЬМА В ХРАМАХ БАРНАУЛЬСКОЙ ЕПАРХИИ. ОБРАЗ «САКАРТВЕЛОС ДИДЕБА» ХРАМА СВЯТОГО СПИРИДОНА СЕЛА САННИКОВО

Образ «Сакартвелос дидеба» является одним из изводов иконы «Слава Грузинской Церкви», написанной известным агиографом и иконописцем Михаилом-Гоброном Сабинашвили. Эта икона привезена из Грузии в 2019 г.

Ключевые слова: иконы грузинского письма, иконография, Барнаульская епархия, Алтайский край, Мцхета, Животворящий Столп, Хитон Господень, мировоззрение, собор святых.

A.P. Bochkar

Postgraduate student of the Institute of Arts and Design Altai State University; vice-rector for educational work Barnaul Orthodox Theological Seminary (Barnaul, Russia)

Supervisor – Yu. A. Kreidun

Doctor of Art Criticism, Professor Altai State University (Barnaul, Russia)

ICONS OF GEORGIAN WRITING IN THE CHURCHES OF THE BARNAUL DIOCESE. ICON “SAKARTVELO S DIDEBA” OF THE CHURCH OF ST. SPYRIDON OF THE VILLAGE OF SANNIKOVO

The icon “Sakartvelos dideba” is one of the versions of the icon “Glory of the Georgian Church”, which was written by the famous hagiographer and iconographer Mikhail-Gobron Sabinashvili. This icon was brought from Georgia in 2019.

Keywords: icons of Georgian writing, iconography, Barnaul Diocese, Altai Territory, Mtskheta, Life-giving pillar, chiton of the Lord, the community of Outlook, synaxis of the Holy.

Мир удивителен в своем многообразии! Российская Федерация представляет собой большую семью, в которой проживают, помогая друг другу, представители различных национальностей. На территории Алтайского края, согласно переписи населения 2010 года, проживают представители 142 национальностей [1], каждый из которых обладает своей культурой и в соответствии с ней старается обустроить свой быт. Жизнь каждого человека многогранна, одна из граней — духовная жизнь, которая для православного человека не мыслима без храма.

Великий грузинский поэт, прославленный Грузинской православной церковью в 1987 году в лике праведных, Илья Чавчавадзе сказал замечательные слова о том, что предки оставили грузинам «три божественные сокровища» — Родину, Язык и Веру. И в этой триаде он отдавал предпочтение вере, поскольку именно в вере воплотились «Родина, родная земля, нация» [2].

Глава грузинской диаспоры на Алтае Арчил Чоханашвили сказал о том, что благодаря общности мировоззрения, православной вере, наличию православных храмов, общих святынь представители грузинской диаспоры ощущают себя на Алтае как дома. В храмах Алтайского края имеются образы святых, особо почитаемых в Грузии: Божией Ма-

тери, архангелов Михаила и Гавриила, святых апостолов Петра, Павла, Андрея Первозванного, Симона, святых Николая, Спиридона, святых равноапостольных Нины и Тамары, Георгия Победоносца, преподобных Давида Гареджийского, Гавриила Самтаврйского (Ургебадзе), Серафима Саровского.

В данной статье мы обратимся к образу «Сакартелос дидеба» храма святого Спиридона села Санниково.

Репродукция, дерево, печать на холсте. Размер: 268*200 мм. Известный агиограф и иконописец Михаил-Гоброн Сабинашвили после изучения многочисленных древнегрузинских икон, фресок и миниатюр написал образ «Слава грузинской католикоской церкви». Один из изводов данного образа представлен в храме села Санниково.

Надписи. В верхней части иконы надпись на церковно-славянском языке: «Собор святых, в земле Иверской просиявших», над ангелом-хранителем, поддерживающим Животворящий столп, надпись на грузинском языке (алфавит мхедрули) «საქართველოს დიდება» («Сакартелос дидеба») – «слава Грузии». Справа от Животворящего столпа две надписи — одна на грузинском (мхедрули) «სვეტიცხოველი» («Светицховели») и ее перевод на церковно-славянском «Животворящий столп». Также имеются надписи на нимбах (имена святых) на церковно-славянском языке.

Иконография. По центру верхней части иконы расположен образ Иисуса Христа, благословляющий десницей предстоящих святых и молящихся перед образом, в левой руке Спасителя Евангелие. По правую руку от Спасителя расположены изображения Богородицы, архангела Гавриила и апостола Петра, склонившихся к Иисусу Христу и указывающих руками на Спасителя. По левую руку от Спасителя расположены изображения Иоанна Предтечи, архангела Михаила и апостола Павла, которые также изображены склонившимися к Иисусу Христу и указывающими руками на Спасителя.

В центре иконы, под образом Спасителя, изображен Животворящий столп, увенчанный короной, который был изготовлен из ствола мироточивого кедра, выросшего на месте погребения святой Сидонии. Ангел поднял над землей Животворящий столп наподобие Воздвижения Креста. Этот столп должен был служить главной опорой купола строящегося храма. Это изображение имеет символическое значение: строительство храма – это распространение христианства на земле, ангел-хранитель помогает нам созидать храм нашего сердца. Главным столпом этого духовного храма является православная вера, стенами – надежда, вершиной – любовь [3].

В подножии столпа, под корнями кедра, из которого был изготовлен столп, изображена покоящаяся в могиле святая Сидония, прижимающая к груди хитон Господень. Святая Сидония была сестрой мцхетского раввина Элиоза, присутствовавшего на казни Иисуса Христа. Элиоз выкупил хитон Спасителя у воина, которому он достался по жребию. По возвращении из Иерусалима в Мцхету Элиоз при встрече рассказал о страданиях Иисуса Христа своей сестре Сидонии и передал ей хитон Господень. Сидония прижала хитон к груди и от великой скорби о крестных страданиях Спасителя и великой благодати, исходящей от хитона Господня, бездыханная упала на землю [4]. На месте ее погребения вырос кедр, который послужил в дальнейшем материалом для изготовления столпа. Место погребения святой Сидонии было указано равноапостольной Нине первосвященником карталинских иудеев Авиафаром, потомком Элиоза. На месте погребения святой Сидонии был построен храм — собор Светицховели, который до сих пор привлекает к себе не только жителей города Мцхета, но и всех имеющих возможность посетить Грузию.

Справа и слева от Животворящего столпа изображения святых подвижников Грузинской православной церкви, это в первую очередь первые 17 мучеников – князей, названных Месухевийскими по имени стратега, а впоследствии их духовного наставника Сухия. Эти князья – грузины по происхождению – служили в войске аланского царя и занимали высокое положение при его дворе. В горах Кавказа они приняли крещение от учеников апостола Фаддея и стали тайно вести подвижническую жизнь, скрывая власяницы под одеждами вельмож и доспехами воинов, собираясь по ночам на молитву. Аланский князь Барнанас нашел подвижников молящимися в пустынных скалах. Из-за их нежелание отказаться от Христа эти 17 мучеников были сожжены [5].

По обе стороны от Животворящего столпа расположены изображения следующих святых угодников: равноапостольные Нина и Тамара, цари Арчил, Мириан, Мердат, Давид Строитель и Вахтанг Гаргосал, святые мученики цари Давид и Константин, святая царица Кетеван, святая Шушаник, царица Ранская, дочь знаменитого армянского полководца Вардана Мамиконяна, павшего смертью героя и страстотерпца в бою с персами, защищая христианство на Кавказе, святители Неофит Урбский, Иоанн Манглийский, преподобные Давид Гареджийский, Шио Мгвимский, Або Тбилисский, Гавриил Самтаврийский, святые Евта Мцхетский, Григол Ханцтели, мученик Шалва, великомученик Бидзина, мученик Елисбар.

Собрание святых, изображенных на иконе, символизируют собой Небесную Церковь, победившую грех, которая призывает земную Церковь (нас с вами) следовать за Христом. Святые, изображенные на иконе, указывают путь, следуя которым можно достичь Царствия Небесного.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Народы Алтайского края. URL: <https://www.altaregion22.ru/gov/administration/isp/kompart/gosudarstvennaya-natsionalnaya-politika/narodi-altaiskogo-kraia/narodi-altaiskogo-kraia.php> (дата обращения: 29.10.20).
2. Никитин В. Праведный Илья (Чавчавадзе) в контексте русско-грузинских духовных связей. URL: http://www.doroga-vmeste.ru/2012/2012_4-2013_1_Pravednyj_Iljia_Chavchavadze.shtml (дата обращения: 29.10.20).
3. Рафаил (Карелин), архимандрит. Христианство и модернизм. М. : Московское Подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1999. 38 с. URL: <http://karelin-r.ru/books/info/2/index.html> (дата обращения: 29.10.20).
4. Сидония, сестра Елиазара. URL: <https://drevo-info.ru/articles/23371.html> (дата обращения: 29.10.20).
5. Сухий Месукевийский. URL: <https://drevo-info.ru/articles/5570.html> (29.10.20).

BIBLIOGRAPHY

1. Peoples of the Altai Territory. URL: <https://www.altaregion22.ru/gov/administration/isp/kompart/gosudarstvennaya-natsionalnaya-politika/narodi-altaiskogo-kraia/narodi-altaiskogo-kraia.php> (date of request: 29.10.20).
2. Nikitin, V. Ilia the Righteous (Chavchavadze) in the context of Georgian-Russian spiritual ties. URL: http://www.doroga-vmeste.ru/2012/2012_4-2013_1_Pravednyj_Iljia_Chavchavadze.shtml (date of request: 29.10.20).
3. Raphael (Karelin), Archimandrite. Christianity and modernism. Moscow, Moscow Metochion of the Holy Trinity Sergius Lavra, 1999. 38 p. URL: <http://karelin-r.ru/books/info/2/index.html> (date of request: 29.10.20).
4. Sidonia, the sister of Eleazar. URL: <https://drevo-info.ru/articles/23371.html> (date of request: 29.10.20).
5. Sukhii Mesukeviysky. URL: <https://drevo-info.ru/articles/5570.html> (date of request: 29.10.20).

УДК 74(571.151)

Ю.В. Кирюшина

*Доцент кафедры истории искусства, костюма и текстиля,
кандидат искусствоведения,
Алтайский государственный университет
(Барнаул, Россия)*

ИННОВАЦИОННЫЕ ДОСТИЖЕНИЯ Г.А. БЕЛЫШЕВА В РАЗРАБОТКЕ ТЕКСТИЛЬНЫХ РИСУНКОВ С ВКЛЮЧЕНИЕМ АРХЕТИПИЧЕСКИХ МОТИВОВ КУЛЬТУРЫ ГОРНОГО АЛТАЯ

В статье рассматриваются возможности трансляции орнаментальных архетипических мотивов культуры тюркских народов в современные текстильные композиции на примере творчества художника по текстилю Глеба Александровича Бельшева.

Ключевые слова: архетипические мотивы, алтайский национальный орнамент, текстиль, инновации.

Yu.V. Kiryushina

*Candidate of art criticism, associate professor chairs of history of world art,
Altai state university (Barnaul, Russia)*

INNOVATIVE ACHIEVEMENTS OF G. A. BELYSHEV IN THE DEVELOPMENT OF TEXTILE DRAWINGS WITH THE INCLUSION OF ARCHETYPAL MOTIFS OF THE CULTURE OF THE ALTAI MOUNTAINS

The article considers the possibilities of translating ornamental archetypal motifs of the culture of the Turkic peoples into modern textile compositions on the example of the textile artist Gleb Alexandrovich Belyshev.

Keywords: archetypal motifs, Altai national ornament, textiles, innovations.

Рогатый мотив орнамента является одним из наиболее распространённых разновидностей алтайского национального орнамента. Исследователь декоративно-прикладного искусства алтайцев А.В. Эдо-

ков называет его позднекочевническим (середина I тыс. н.э. начало II тыс. н.э.) [1, с. 137].

Для этого вида орнамента характерны определённые формы роговидного узора, крестовидные фигуры с рогообразными ответвлениями или ромбовидными утолщениями на концах (иногда они сочетаются в одной фигуре), ромбовидные фигуры с ромбовидными ответвлениями, круг, рассечённый крестом с обращёнными к центру пальметовидными элементами, четырёхлепестковая розетка в сочетании с кружковым орнаментом. Мотивы роговидных очертаний берут своё начало в искусстве степных кочевников. Роговидные мотивы присутствовали в различных вариациях в орнаменте якутов, бурят, народов Саяно-Алтая, Средней Азии (казахи, киргизы) и турок Малой Азии. Это те народы, у которых в основе хозяйства лежало кочевое скотоводство – разведение баранов, горных козлов. Поэтому у некоторых из этих народов даже стилизованные мотивы роговидных узоров носят название «бараны рога» [1, с. 138].

К началу II тыс. н.э. изображение рогатой головы горного козла или барана утрачивает конкретную связь с образом животного и превращается в абстрактную орнаментальную вариацию. Некоторые элементы звериного орнамента теряют свой первоначальный смысл, превращаясь просто в растительные завитки.

Различные модификации роговидного орнамента используются современными алтайцами преимущественно в художественной обработке металла, резьбе по дереву и для украшения ковров.

Предметы скифского искусства, выставленные впервые в залах Эрмитажа в конце 50-х – начале 60-х годов XX века, публикации в журналах ЮНЕСКО вызвали мировой интерес к традиционному искусству кочевых народов, подражание ему. В 80-х годах XX века можно наблюдать трансляцию элементов рогатого орнамента в современную культуру через текстильный рисунок. Таким примером являются работы заведующего художественной мастерской Барнаульского хлопчатобумажного комбината Глеба Александровича Бельшева (1922–2016), известного в России художника по текстилю [2]. В основе его творчества всегда лежали элементы народного орнамента, навеянные окружающей природой. Изучая традиционные орнаменты Горного Алтая, он разработал текстильные композиции для хлопчатобумажных тканей, в основу которых легли мотивы рогатого орнамента.

В 1980 году Глебом Александровичем разработана орнаментальная композиция для декоративной ткани «Алтайский сувенир» или «Сувенирная салфетка», представляющая собой безрапортную купонную

композицию. Текстильный рисунок представляет собой восточный ковер, который символизировал в древности своей формой и орнаментом плоскостную картину мира. В середине – изображение круга в квадрате как центра мироздания. Таким образом художник использует базовую орнаментальную композицию, состоящую из взаимодействующих архетипических символов – квадрата, креста и круга. Композицию ограничивает каймовый орнамент из ритмически повторяющихся мелких ромбов, образующих непрерывную цепочку. Основными орнаментальными мотивами являются элементы национального рогатого орнамента – крестовидные фигуры с рогообразными ответвлениями и ромбовидными утолщениями на концах. Так как ткань декоративная, то художник использует яркие тёплые цвета: малиновый, оранжевый, жёлтый, белый.

В 1984 году появился сатин плательного назначения «Алтайская дорожка» в двух вариантах. В первом варианте композиция строится на чередовании полос различной ширины с элементами рогатого орнамента из симметричных дугообразных фигур. Во втором варианте сатина «Алтайская дорожка» композиция представляет собой чередование полос, наполненных простыми ромбами, ромбами с крючками и стилизованными элементами рогатого орнамента. Сочетание черного, белого и светло-коричневого цветов характерно для алтайского народного орнамента.

Для сатина «Алтайский ковер» была создана сложная геометрическая композиция, которая строится на сочетании прямых и зигзагообразных линий. Из элементов рогатого орнамента рождаются цветы разных размеров. Преобладание в композиции тяжелых фигур с острыми углами, зигзагообразных и зубчатых линий создает впечатление тяжести и напряженности. Но имеются и волнообразные линии, смягчающие очертания оригинальной орнаментальной композиции. Художник умело совмещает статику и динамику.

Все ткани демонстрировались на VI Зональной выставке «Сибирь социалистическая» в Кемерове в 1984 году. Умелое использование уникального алтайского национального орнамента для художественного оформления текстиля явилось новаторством в творчестве Г.А. Бельшева. Мотив рогатого орнамента стал новым мотивом для художественного оформления тканей как в Советском Союзе, так и во всём мире.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Эдоков А.В. Декоративное искусство Горного Алтая с древнейших времен до наших дней. Горно-Алтайск, 2002. 192 с.
2. ЦХАФ АК. ФР-1703. Оп. 1. Личный архив Г.А. Бельшева.

BIBLIOGRAPHY

1. Edokov A.V. Decorative art of the Altai Mountains from ancient times to the present day. Gorno-Altaysk, 2002. 192 p.
2. CHEF AK. FR-1703. Op. 1. The personal archive of G. A. Belyshev.

УДК 75:7.071(571.1/.5)

О.Н. Кузнецова

Доктор искусствоведения, доцент,

Алтайский государственный институт культуры (Барнаул, Россия)

ТРАДИЦИИ РЕАЛИЗМА И СИМВОЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ СИБИРСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Данная статья посвящена анализу произведений В.И. Бочковской, современного сибирского художника, творческим методом которой является символизм. Учитывая специфику исследуемого материала, в качестве необходимого методологического инструментария используется теория символа как функции, а также некоторые элементы герменевтической логики. Намечены перспективы еще одной публикации в русле обозначенной в заглавии темы.

Ключевые слова: реализм, символизм, искусство, духовное, мировоззрение, цвет, смысл.

O.N. Kuznetsova

Dr. of Art Criticism, Associate Professor, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russia)

TRADITIONS OF REALISM AND SYMBOLISM IN THE WORKS OF MODERN ARTISTS

This article is devoted to the consideration of the art V.I. Bochkovskaya of a contemporary Siberian artist, whose creative method is symbolism. Taking into account the specifics of the material under study, the theory of the symbol as a function, as well as some elements of hermeneutic logic, are used as a necessary methodological toolkit. Prospects for another publication in line with the topic indicated in the title are outlined.

Keywords: realism, symbolism, art, spiritual, worldview, color, meaning.

Изначально замысел данной статьи связывался с именами двух интересных, состоявшихся в своей профессии художников, творчество которых получило признание не только давних почитателей их талантов, знакомых или коллег, но и официальное подтверждение степени их высокого мастерства. Речь идет о членах Союза художников России: Наталье Викторовне Черепановой – преподавателе Алтайского государственного института культуры и Вере Игоревне Бочковской – доценте кафедры отечественного и зарубежного искусства Алтайского государственного университета.

Во время неоднократных посещений выставок работ этих художниц у меня сложилось вполне четкое представление о творческом «портрете» каждой из них. Результаты их творчества нельзя перепутать с работами других авторов, для этого они слишком узнаваемы. У каждой сложился свой авторский, художественный «почерк», каждая руководствуется своим художественным методом. Если Наталья Викторовна в своем творчестве следует традициям реализма русской живописи, то в творчестве Веры Игоревны достаточно внятно проявляют себя принципы философского и художественного символизма.

Результатом моего активного интереса к творчеству этих художников, внимательной работы с их картинами и является данная статья. Но ограничительные рамки жанра статьи не позволяют в одной публикации изложить весь объемный материал с анализом творчества сразу двух этих мастеров. Поэтому данная работа выступает здесь первой частью своеобразного «диптиха», который обязательно состоится и завершится публикацией следующей статьи, посвященной уже исключительно творчеству Н.В. Черепановой

В настоящей же работе весь наш исследовательский интерес будет сосредоточен на картинах В.И. Бочковской. Как было уже отмечено, данный художник в своем творчестве развивает традиции искусства символизма. Из чего неукоснительно следует то, что художественные работы этого мастера, обладая внешней позитивной, притягательной эстетикой, трудны для понимания, поскольку их семантика носит философский, мировоззренческий характер. Поэтому задачей нашего небольшого исследования является «прочтение» иносказательных, символических художественных «текстов», коими выступают картины Веры Игоревны Бочковской.

Прежде чем начать разговор о символизме в творчестве конкретного художника, необходимо напомнить о том, что собой представляет это художественное явление. Символизм как художественно-эстетическое

течение сформировалось во Франции и получило широкое распространение в литературе, живописи, музыке, архитектуре и театре многих европейских стран на рубеже XIX–XX веков. Мировоззренческая, теоретическая основа символизма представляет собой систему идеалистических учений Платона, И. Канта, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше. Поэтому основная идея символизма обусловлена общим идеалистическим тезисом данных философов о том, что окружающая видимая действительность мнима, иллюзорна, а подлинная сущность бытия скрыта под обманчивым покрывалом материи. Единственным посредником между двумя мирами является символ, который есть таинственный намек, иносказательность, недомолвка, мимолетность. При этом символ как выражение некой формы всегда «говорит» не об этой своей форме, но всегда о чем-то другом.

Следовательно, символ – не статичный знак, но постоянное, не прекращающееся ассоциативное движение, «поток-символизация». Согласно теории А.Ф. Лосева, символ выступает принципом конструирования всего иного, что под него подпадает, разлагая себя как функцию в бесконечный ряд смыслов, подобно «потoku» сознания [1]. Символ, понимаемый как спонтанный поток символизации, является художественным методом символизма. Его «подвижностью»



Рис. 1. В.И. Бочковская. Мак.
Х.м., 40*40 см., 2011

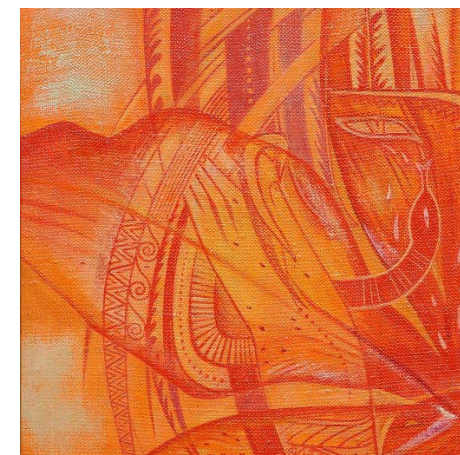


Рис. 2. В.И. Бочковская. Лилия.
Х.м. 40*40 см., 2010

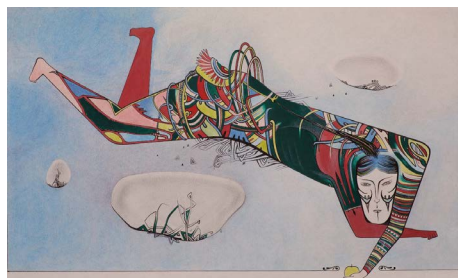


Рис. 3. В.И. Бочковская. Змея.
Б., гуашь, 38*58 см, 1998

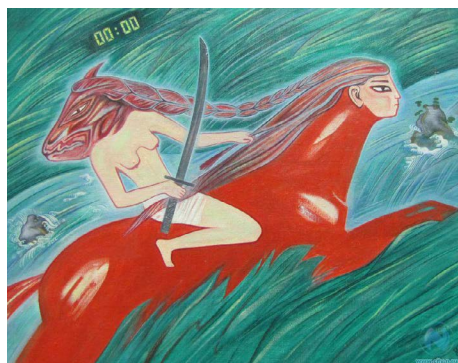


Рис. 4. В.И. Бочковская. Берега.
Х.м., 55*70 см, 2010

и иррационально-идеалистической природой обусловлена неточная, ассоциативная образность, размытая семантика, субъективная, утонченная эстетика искусства символизма, реализуемые посредством приема «прямого соответствия». Именно с этим приемом художников-символистов мы встречаемся, обратившись к творчеству В.И. Бочковской. Распознавая этот художественный прием как инструмент создания картины в духе символизма, а также опираясь на теорию философского символизма (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше) о мире идеальном, духовном как о единственно истинном, приступим к рассмотрению картин художницы.

Перед нами картина под названием «Мак» (см. рис. 1). Художник не изображает цветок мака, мы видим толь-

ко намек, «идею» красного цветка, исходной формой которой служит красный квадрат, геометрическая форма. Обобщенный план, исходная модель, матрица красного цветка, в которой содержится пока только «потенция» (Аристотель) стать цветком. Цветка нет, но есть предчувствие, обещание цветка. Это высший мир, мир «идей», духовных начал всего будущего многообразия их конкретных воплощений в физическом мире, в мире «вещей» (Платон). Дальний план картины уже демонстрирует зрителю некое «тиражирование», многократное воплощение вечной, духовной, первопричиной «формы-сущности» цветка-квадрата в конкретные, узнаваемые цветки мака.

Художником передан эффект эфемерности, нематериальной прозрачности «идеального» мира, неустойчивости его подвижных форм. Мироззренческая и художественная доминанта воплощения живо-

писными средствами идеи духовного, тонкого плана мироздания всегда была свойственна художникам-символистам. Почти прозрачны краски полотен М. Чюрлёниса; «воздушны» и почти вне плотности физических характеристик материи – краски на картинах В.Э. Борисова-Мусатова. Голубой, синий – мистические цвета, доминирующие в палитре картин символистов. В картине В.И. Бочковской «Мак» эффект бездонных измерений высшего мира достигается путем нанесения белого, неплотного слоя краски – на черный, где черный, проступая сквозь неоднородный, «разреженный» белый, воспринимается зрителем как холодный, дымчато-голубой. При этом создается ощущение глубины космического пространства. В свою очередь, голубой просвечивает сквозь красный, создавая эффект как бы «газовой» структуры последнего.

Согласно трактовкам цвета, принятым в символизме, красный цвет более тяготеет к материальному началу мира, нежели зеленый или синий. В символике Андрея Белого, одного из главных теоретиков символизма в искусстве, красный цвет – цвет ада. «Здесь враг открывает в последней своей нам доступной сущности – в пламенно-красном зареве адского огня» [2, с. 204]. А.Ф. Лосев также утверждает: «Ясно и то, почему Ад обязательно должен быть красного цвета. Это свет, задушенный и погубленный темнотой вещества, но не настолько погубленный, чтобы не существовать; он существует как вечная активность ущерба, как вечное преодоление того, что уже не может быть преодолено» [3, с. 255].

Именно таким, плотным, «огнистым», мы встречаем красный цвет в картине В.И. Бочковской под названием «Лилия» (см. рис. 2). Картина «оглушает» зрителя так, как может это делать только красный, усиленный тотальным, фоновым присутствием оранжевого. Ощущение жаркой плазмы, в которой, как на экране, нечетко проступают архаические, возможно, библейские прогностические знаки будущего человечества. Лилия, символ невинности, окрашена здесь в красный цвет – символ жертвенности, греховного падения, адского огня. Изначальная чистота, белизна и нетленность («по образу и подобию») утрачены.

Трагические предчувствия усугубляются тем, что по лепесткам – все-таки прекрасным лепесткам лилии! – ползут змеи. Змея, на все века и времена, – символ зла, искушения человека ко греху, причина обречения человеком своей новой, смертной природы. Змеи ползут по гигантскому цветку, фатально пассивному, как запрограммированная человеческая жизнь – «к смерти». Из марева этой общей «огнистости» проступает женский лик. Нерадостно его выражение. Лик созерцает и знает всё. Чей это лик? Кто она? Слезы сожаления катятся по правой

щеке. Неужели Ева? – причина всего? Полосатый орнамент ее рукава вынужденно перекликается с полосатыми узорами на телах ползущих змей. Припоминаются высказывания основателя философии символизма Ф. Ницше, называвшего Еву не иначе как «змеей» («Антихристианин»).

Тема «змеи» получила отдельное, самостоятельное «звучание» в одноименной картине «Змея» (см. рис. 3). В очередной раз отметим декоративный характер работ художницы. При взгляде на эту картину наше внимание сразу привлекает яркий, сложный, даже рельефный узор, который «рисует» тело антропоморфной змеи. Желтый, красный, синий – попеременно – звучат гармонично, ярко, при отсутствии даже намека на некий возможный драматизм. Включенность «черного» в цветовую гамму узора также не нарушает его общего, достаточно позитивного настроения. Ноги, вполне себе человеческие, с тупыми носочками, беспомощно болтаются в воздухе и совсем не вызывают ассоциаций со змеиным хвостом. Где же змея?

В явном диссонансе с общей, казалось бы, позитивной эстетикой узора-образа обнаруживает себя голова ... змеи ... с длинным, черным хвостом, идущим от ее макушки. Мертвенная бледность лица змеи противостоит многоцветной окрашенности ее тулова. Холод, отсутствие эмоций, выражение пугающего покоя на этом странном, неприятном лице. Татуировка змеиных клыков на щеках, гипнотически неподвижный взгляд маленьких, недобрых глаз. Змея узнаваема. Хотя язык, «стекающий» с губ, лишен характерной раздвоенности, но это обстоятельство лишь свидетельствует о чувстве меры у художника: такое решение нарушило бы семантику простого образа, выступая некоторым «зоологическим» перебором.

Это не простая тема: материальной, каменной тяжестью своего тела она нелепо пребывает в некоем чуждом для нее, светлом, рафинированном пространстве, где еще не порушены духовные устои Создателя. Эдем? Голубым цветом-светом (символ «духовного» в символизме) заполнен правый верхний угол картины. Расположение тела условной змеи – по диагонали, взметнувшиеся вверх ноги – как при ударе от падения. Падший Ангел? Сатана. Его полосатая, разноцветная рука-змея протягивает человечеству роковое для него «искусительное яблоко».

Сложная метафоричность художественных образов, их органичное «перетекание» из одного в другой в картинах нашей художницы, безусловно, восходит к архаическому синкретизму сознания наших древних предков, архетипы которого сохраняются на уровне нашего подсознания. Интуитивное улавливание их, понимание и умение воплотить ви-

зуально – в зрительных образах изобразительными средствами – требуют от художника не только настоящего профессионального мастерства, но и грамотности в области истории культуры, а главное – мировоззренческой зрелости.

Именно эти качества характеризуют все творчество В.И. Бочковской, свидетельствуя о ней самой как о серьезном, состоявшемся мастере, понимание и прочтение художественных «текстов» которого требуют от реципиента такого же уровня грамотности не только в области изобразительного искусства, но и общекультурной просвещенности.

Тема архаического, мифологического, всеобщего «оборотничества» прочно вошла в творчество художницы, невольно развивая и иллюстрируя тем самым научную концепцию мифа, обоснованную А.Ф. Лосевым. С точки зрения этого автора, миф – есть не что иное, как способ и результат древнейшей формы конкретно-образного восприятия мира человеком такой глубины исторической архаичности, когда у него еще отсутствовала форма абстрактно-логического мышления. Поэтому, возможно, по причине такого иррационального, творческого всплеска, послужившего основой создания некоторых картин Верой Игоревной, они почти не поддаются точной рациональной трактовке, поскольку созданы интуитивно, что называется – по наитию.

Отчасти таковой, на мой взгляд, является картина «Берега» (см. рис. 4). Порожистый поток воды зажат между двух берегов, поросших высокой травой. Но, по моему мнению, под «берегами» здесь следует понимать принципиально иное. Станный всадник, восседающий на странном скакуне... Они мчатся во весь опор, утопая в пышной береговой растительности. Статус каждого из них закреплен функционально, образы их индивидуальны. Но сразу бросается в глаза их внешняя связанность: то ли коса всадника переходит в гриву скакуна, то ли грива становится косой. Следующий уровень их взаимодействия – это взаимообусловленность их образов: «звероликий» всадник и животное с лицом человека. Вот тот феномен «оборотничества», о котором шла речь выше.

Надо отметить присутствие в картине некоторых черт древнеегипетского изобразительного канона: развернутый торс, характерное изображение нижней части туловища седока, лицо – в профиль, глаз – фас. Здесь уместно упомянуть о том, что боги Древнего Египта в основном зооморфны, что свидетельствует об их архаическом происхождении, как и кентавров, минотавра, сирен в мифах древних греков. Их образы, как стоп-кадр: человек ли не успел превратиться в животное, животное ли не успело стать человеком.

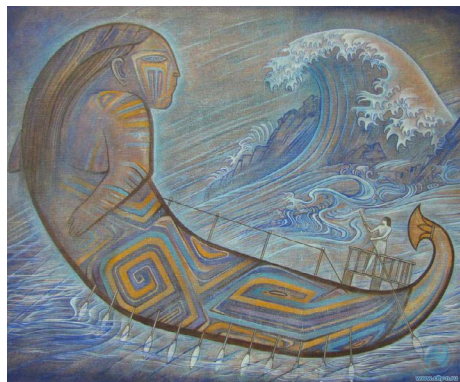


Рис. 5. В.И. Бочковская. Лодка.
Х.м., 55*70 см, 2010

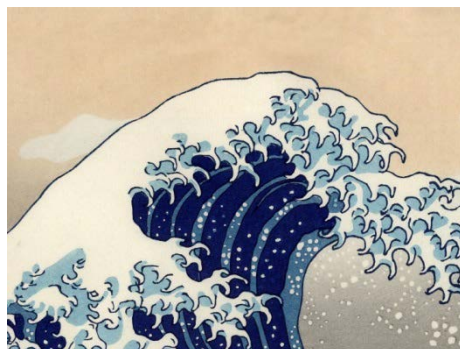


Рис. 6. Кацусика Хокусай.
Большая волна в Канагаве.
1829–1833 годы

Также обращает на себя внимание особенный характер движения персонажей, изображенных на картине. В движении присутствует элемент статики: головы энергично повернуты в противоположные стороны, нарушая тем самым принцип синхронности, казалось бы, заложенный в общее векторное движение. Развернутость торса седока на зрителя также привносит статику в общее движение, подобно каноническим изображениям фигуры человека в Древнем Египте. Конфликт векторных направленностей «движения» здесь также передан наклоном (движением) травы вправо, а бурлящего потока воды – влево; присутствие динамики в целом усилено построением композиции картины по диагонали. Очень красивая цветовая гама, свежесть звучания «благородных красок» ассоциируются со знаменитыми фресками Кносского дворца на Крите. Знаково-семантическое поле рассматриваемой нами работы отсылает зрителя к истокам человеческой цивилизации, к началу зарождения диалектики борьбы и единства воинствующего человечества (меч!) с природой, к тем самым исходным, метафорическим «двум берегам». На метафизическом «циферблате» бытия фатально высвечивается знак – 00:00... Начало времен.

Безусловно, «время» как форма изменчивости нашего мира не устает волновать мыслящего художника. В картинах В.И. Бочковской само

время обретает новые качества – оно не циклично и не линейно; скорее, оно сравнимо с лабиринтом, в петлях которого внезапно встречаются разные эпохи, пространства, культуры. Таким «местом встречи» видится картина «Лодка» (см. рис. 5). Действительно, весь передний план картины занимает изображение «лодки», которая представляет собой синтез узнаваемых «реплик», взятых из различных культурных моделей кораблей древних мореходов.

Корма в виде стилизованного цветка лотоса сразу ассоциируется с папирусными лодками Древнего Египта. Это впечатление поддерживается изображением фигуры гребца на корме, в котором опять-таки со всей очевидностью наличествуют узнаваемые черты древнеегипетского изобразительного канона. Однако весла, вставленные в отверстия-ключины нижней части корпуса лодки, – как у древнегреческого корабля, поскольку на папирусных лодках весла закреплены на «палубе». А вот пластика роstra этого морского судна не похожа ни на древнеегипетский, ни на греческий или какой-либо другой. Да и роstr ли это, если он не выполняет функции «впередсмотрящего»? Лодка с мягкими, нежными чертами лица девушки смотрит в противоположную своему движению сторону. Её внимание приковано к большой волне, которая, вздымаясь гребнем, приближается и грозит обрушиться на лодку.

Вне всякого сомнения, мы сразу узнаём эту волну – волну, которая, по известному меткому выражению, «захлестнула мир».

Именно «Большая волна в Канагаве» – гравюра японского художника первой половины девятнадцатого века Кацусики Хокусая является одной из самых узнаваемых гравюр во всем мире (см. рис. 6). Она вдохновляла многих импрессионистов: Э. Дега, К. Моне, В. Ван Гог были большими поклонниками творчества Хокусая. Эстетика стиля «ар-нуво» также была во многом вдохновлена дерзкой асимметрией «большой волны», и очень часто и в архитектуре, и в декоративно-прикладном искусстве рубежа XIX–XX веков повторяется ее характерный изгиб. Эта гравюра и сегодня продолжает вдохновлять художников, что находит подтверждение в картине В.И. Бочковской. В отличие от знаменитой гравюры, «волна» на картине Веры Игоревны помещена в правой части картины и развернута влево. Кстати, среди многочисленных гравюр «волны» у Хокусая есть поздний вариант: без лодок и птиц, где волна находится справа и развернута в другую сторону.

В любом случае, волна узнаваема своим неповторимым абрисом, своим стилизованным вспененным гребнем, языки которого напоминают ошестинившиеся когти дикого зверя. Если рыбаки Хокусая в трепетном поклоне полностью отдаются мощи стихии, их лодки пытаются

ся гармонично выстроиться в волну, то на картине нашего художника кормщик невозмутимо стоит у руля, сама же лодка взметнулась так, что зрительно превышает волну. Есть ощущение, что лодка вообще не погружена в воду, а бежит по ее поверхности на «ножках-веслах». Лодка и волна – они как бы внимательно всматриваются друг в друга, испытывают друг друга. Кажется, они равны по силе, и мощь вертикальной волны уже не столь очевидна, как на гравюре Хокусая.

Однако надо сказать, что в графической работе японского мастера воплощается идея гармоничных, гибких взаимоотношений человека с миром, где человек, покорный природе, старается встроиться в нее, не нарушив ее изначальной гармонии. Эта идея свойственна японской философии с ее представлением о жизни как о быстротечной, брэнной и прекрасной. Эта тема получила у японцев самостоятельное звучание в жанре «укиё-э», в котором запечатлены картины изменчивого мира, пронизанные тихой грустью и печалью, а также – такой же тихой радостью от созерцания совершенства вечной природы. Но при этом нельзя ни обмолвиться о том, что Хокусай отступает от традиционной в японской графике цветовой гамы, привнося в свою гравюру цвет голландских «маринистов» – «пруссский синий», что заставляет старую тему «звучать» совершенно по-новому.

Картина «Лодка» В.И. Бочковской – иносказание. Она опять-таки вне времени и вне пространства. Эта работа – с элементами художественного синтеза «реплик» различных культур и эпох, в ряду которых и «волна» Хокусая; реплик, востребованных автором в качестве иллюстративных компонентов в контексте своего, авторского художественного послания зрителю. Всё – дымка, мираж, текучесть, тайнопись знаков орнамента, цветовая приглушенность, сон. Идеальный мир, где одновременно сосуществуют эпохи, пространства, авторы и их искусство. Все это созвучно художественным традициям искусства символизма. Чтобы подняться на такой уровень мировоззренческого обобщения в искусстве, для этого необходимо соответствующим образом структурированное сознание и способность к духовному взаимодействию человека с миром на феноменологическом уровне. Художник настраивается на поток сознания, который выступает процессом символизации, объективированным в искусстве посредством приема «прямого соответствия». Перед нами сложно мыслящий художник, его творчество одновременно и интеллектуально, и интуитивно. «Прочтение» его художественных «текстов» требует от реципиента такого же уровня просвещенности в области специального знания и такой же эмоциональной отзывчивости, как и у автора рассмотренных нами картин.

В данной статье была предпринята попытка дешифровки некоторых не проявленных семантических «узлов» художественного «иноговорения» символами в картинах В.И. Бочковской. Символ, являясь порождением и носителем иррациональных аспектов бытия, требует специальных исследовательских приемов и специальной логики. Решение задачи рационализации иррациональных аспектов искусства условно-символического характера с необходимостью обращает нас к герменевтической логике с ее специфическими приемами «вживания», «вчувствования», «интерпретации», «дивинации», которые в традиционной логике опускаются, не учитываются вообще. Именно этот методологический инструментарий был использован в данной статье с целью «прочтения» и понимания глубинных, мировоззренческих смыслов в произведениях В.И. Бочковской, современного художника, следующего традициям искусства символизма.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1995. 320 с.
2. Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. 528 с.
3. Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. М., 1994. 919 с.

BIBLIOGRAPHY

1. Losev A.F. The symbol problem and realistic art. M., 1995. 320 p.
2. Bely A. Symbolism as a world view. M., 1994. 528 p.
3. Losev A.F. Myth. Number. Essence. M., 1994. 919 p.

УДК 7(470)

К.М. Меркулова

*Магистрант кафедры истории искусства, костюма и текстиля,
Алтайский государственный университет (Барнаул, Россия)*

Научный руководитель – И.В. Черняева

*Кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой истории
искусства, костюма и текстиля,
Алтайский государственный университет (Барнаул, Россия)*

ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «БЕДНАЯ ЛИЗА» И ЕГО МЕСТО В КОНТЕКСТЕ ТРЕХЧАСТНОЙ КЛАССИФИКАЦИИ ПОЗДНЕСОВЕТСКОГО ИСКУССТВА РОССИИ

В статье рассматривается творческая деятельность экспериментального молодежного объединения. Целью данной статьи является выявление драйвера, оказавшего влияние на систему сложения художников в творческое объединение. Искусствоведческие источники, посвященные вопросу исследования столичного позднесоветского искусства 1960–1990-х годов, представляют срез современных авторов А.Н. Иньшакова, А.К. Флорковской, А.К. Якимовича и др. К изданиям, изучающим аспекты регионального искусства, в частности Кузбасса второй половины XX века, относятся труды авторов Т.Д. Рысаевой, Л.А. Ткаченко, Н.С. Поповой. В ходе исследования был выявлен ряд специфических черт, сближающих художников с общекультурной картиной позднесоветского искусства России; определен круг внешних факторов, влияющих на сложение художников в творческую группу: во-первых, ориентирование молодых художников на старшее поколение, во-вторых, творчество всех членов группы «Бедная Лиза» явилось авангардистским по отношению к существующему региональному отечественному искусству в лице художников «шестидесятников». Следуя трехчастной аксиоме, предложенной столичным искусствоведом А.К. Якимовичем, выявлено, что представители творческого объединения «Бедная Лиза» нашли свое место в пространстве «третьего пути», во-первых, потому что они были принимаемы и поощряемы советской региональной институцией управления, во-вторых, художники стремились говорить не категоричным языком, а аллегоричны, в-третьих, их искусство было востребованными на арт-рынке; в-чет-

вертых, доказательной базой выступает желание художников примкнуть к союзу. Таким образом, альтернативное объединение «Бедная Лиза» дало возможность кемеровским художникам пройти между установками позднего соцреализма и радикальным «неофициальным» искусством.

Ключевые слова: позднесоветское искусство, творческие объединения, официальное искусство, неофициальное искусство, тенденции, художественные традиции, молодежное искусство, эклектизм, андеграунд, союз художников.

К.М. Merkulova

*Master's student of the Department of History of Art, Costume and Textile,
Altai State University, (Barnaul, Russia)*

Supervisor – I.V. Chernyaeva

*Scientific adviser, candidate of art history, associate professor, head.
Department of History of Art, Costume and Textile,
Altai State University (Barnaul, Russia)*

FORMATION OF THE CREATIVE ASSOCIATION «BEDNAYA LISA» AND ITS PLACE IN THE CONTEXT OF THE THREE-PART CLASSIFICATION OF LATE SOVIET ART IN RUSSIA

The purpose of this article is to identify the driver that influenced the system of adding artists to a creative Association. Art history sources devoted to the study of the capital's late Soviet art of the 1960s–1990s present a cross-section of contemporary authors A. N. Inshakov, A. K. Florovskaya, A. K. Yakimovich and others. Literature that studies aspects of regional art, in particular Kuzbass of the second half of the XX century includes the works of authors T. D. Rysaeva, L. A. Tkachenko, N. S. Popova. The study revealed a number of specific features that bring artists closer to the General cultural picture of late Soviet art in Russia; a range of external factors affecting the composition of artists in a creative group is defined: first, the orientation of young artists to the older generation, and secondly, the creativity of all members of the “Poor Lisa” group was reactionary in relation to the existing regional domestic art, represented by artists of the “sixties”. Following the three part axiom proposed by the Metropolitan art critic A. K. Yakimovich revealed that representatives of the creative Association “Bednaya Lisa” found their place in the space of the “third way”, firstly, because they were accepted and encouraged by the Soviet regional management institution, secondly, artists sought to speak not categorical language, but allegorical,

thirdly, their art was in demand in the art market; fourth, the evidence base is the desire of artists to join the Union. Thus, the alternative Association “Bednaya Lisa” allowed Kemerovo artists to pass between the installations of late social realism and radical “unofficial” art.

Keywords: late Soviet art, creative associations, official art, unofficial art, trends, artistic traditions, youth art, eclecticism, underground, Union of artists.

Искусство России конца XX века переживало глобальные изменения в области переосмысления позднесоветского художественного пласта. Под обобщенным термином «позднесоветское» в отечественном искусстве принято понимать тридцатилетний временной промежуток с 1961 по 1991 год: от XXII съезда КПСС, провозгласившего в октябре 1961 года курс на построение коммунизма в СССР, и до распада Советского Союза в декабре 1991 года. С 1962 года единое формирующее художественное пространство оказалось впервые в ситуации необходимого деления, где искусство начинают расценивать категориями возможное и невозможное, допустимое и запретное.

Позднесоветское искусство – достаточно новый феномен в истории отечественного искусствоведения. Он включает в себя художественно насыщенный пласт, к изучению которого обратились историки и теоретики недавно. Так, с 1970–1980-х годов пристальное внимание критиков привлекло искусство молодых. И впервые в советском искусствоведении в критических статьях речь зашла об эксперименте в молодежном советском искусстве. В позиции современного исследователя, критические статьи тех лет сохранили живой дискурс о проблемах и ракурсе понимания искусства 1970–1980-х годов в мировоззрении современников. В 1990-е годы достижением искусствоведения стало выделение и поэтапное изучение неофициального вектора развития советского искусства. В этот период формируется и приходит к единому пониманию терминология позднесоветского и постсоветского искусства. В конце 2010-х годов признано, что на художественной арене позднесоветского периода было множество творческих объединений, художественных течений и экспериментальных проектов. Широким полем для обсуждения в искусствоведческих кругах является вопрос о делении позднесоветского искусства на линии «официального» и «неофициального». И все же вопрос остается открытым в силу новизны и свежести художественного материала.

Искусствоведческая литература, посвященная вопросу исследования столичного позднесоветского искусства 1960–1990-х годов, насыщена теоретическими трудами современных авторов А.Н. Иньшакова,

А.К. Флорковской, А.К. Якимовича и др. Исследователи работают с феноменом столичного искусства, не обращаясь к творческим тенденциям всего географического диапазона страны, несмотря на художественный потенциал многих регионов.

Одним из требуемых актуализации вопросов регионального искусствоведения является пласт национальных художественных традиций последней трети XX века. Вопросами данного явления региональное искусствоведение занималось неохотно из-за спорных взглядов на сам предмет изображения. Литература, изучающая аспекты регионального искусства, в частности Кузбасса, второй половины XX века невелика, сюда можно отнести диссертацию Т.Д. Рысаевой «Художественная жизнь Кузбасса во второй половине XX века», текст которой воссоздает общесибирскую панораму художественной жизни второй половины XX века. Научные статьи регионального искусствоведа Л.А. Ткаченко «Формирование молодежных объединений художников в Кузбассе в 1980-х годах XX века» [1] и «Сибирский салон» Рудольфа Корягина [2], автор работает с феноменом региональных художественных традиций, базируясь на творчестве молодого поколения. Жанровые предпочтения кузбасских художников, в частности, представителей группы «Бедная Лиза», рассмотрены кеме-ровским искусствоведом Н.С. Поповой в монографии «Жанрово-стилевые метаморфозы в искусстве начала XXI столетия» [3].

Данная статья делает шаг к изучению региональных культурных и художественных процессов в контексте позднесоветского понимания времени.



Рис. 1. Объединение художников «Бедная Лиза» (1990–1999 гг.)

Слева направо:
С. Червов, А. Чумашвили,
Ю. Юрасов, А. Дрозд

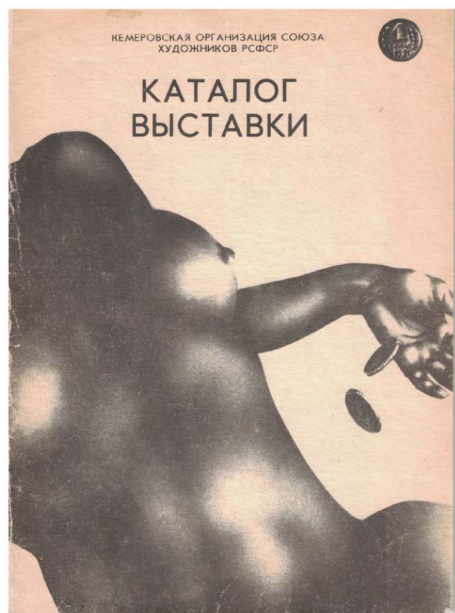


Рис. 2. Каталог к выставке «Метаморфозы» (1990 г.)

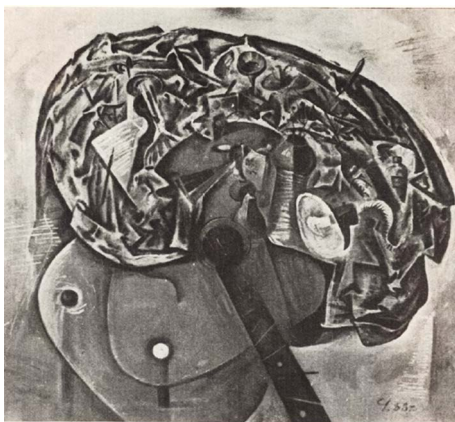


Рис. 3. С. Червов. Рождение натюрморта. Орг. м., 1988 г.

Но не как набора отдельных взятых феноменов, а как единую совокупность процессов, следуемых друг за другом в естественном ходе событий. Целью данной статьи является выявление драйвера, оказавшего влияние на систему сложения художников в творческое объединение «Бедная Лиза».

Применительно к искусству второй половины XX века существует аксиома, суть которой сводится к делению позднесоветского искусства на «официальное» и «неофициальное», так немецкий теоретик К. Аймермахер утверждает о различиях обеих типологий по факту государственной поддержки [4, с. 2]. Исследователи В.Д. Иванов и Л.Р. Мусаханов в статье «Баланс художественной культуры» делят позднесоветское искусство на четыре группы: официальное искусство; произведения, пользующиеся популярностью у массовой аудитории; произведения художественно-эстетической, социальной или иной оппозиции и интерпретация классики [5, с. 111-112]. Отечественный исследователь В.М. Петров в статье «Субкультура Российского андеграунда 1960-1980-х» вовсе отказы-

вается от деления позднесоветского искусства на виды и подвиды в пользу единого художественного пласта [6, с. 7]. В данной же статье взята за основу трехчастная классификация, предложенная столичным искусствоведом А. Якимовичем и поддерживаемая исследователями И. Иньшаковым и А. Флорковской, где говорится о трех векторах в культурной жизни периода 1960–1991 годов. Магистральным направлением в искусстве данного периода выступила официальная ветвь. Позицию менее заметную, но не менее значимую, заняло искусство андеграунда. В последнее десятилетие в позднесоветском искусстве выделяют художников, осознающих противопоставление официального искусства и выбравших третий путь.

Позднесоветское искусство, в частности искусство нонконформизма, существовало не только в рамках столичных городов, но также и на периферии, в нестоличных, отдаленных городах. Интеграция авангардного позднесоветского искусства на территории Кузбасса происходила постепенно, начиная с 1970-х годов. Новокузнецкий искусствовед Л.Г. Данилова обращает внимание на торможение и задержку культурного обмена столичных городов с периферией, обозначая опоздание на десять, двадцать, а то и тридцать лет [7, с. 3].

«Бедная Лиза» – объединение художников альтернативных взглядов (см. рис. 1), свой отсчет начала на волне перестройки, с 1990-х и просуществовала практически девять лет, до 1999 года.



Рис. 4. Ю. Юрасов. Бабай. Х.м., 1990 г.

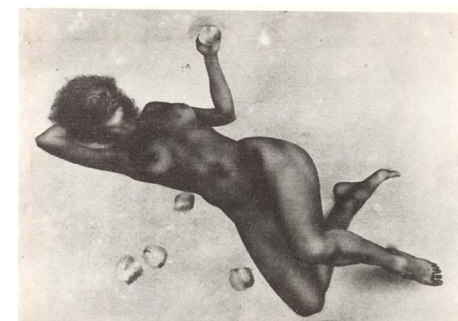


Рис. 5. А. Чумашвили. Обнаженная. Бум., соус, 1989 г.

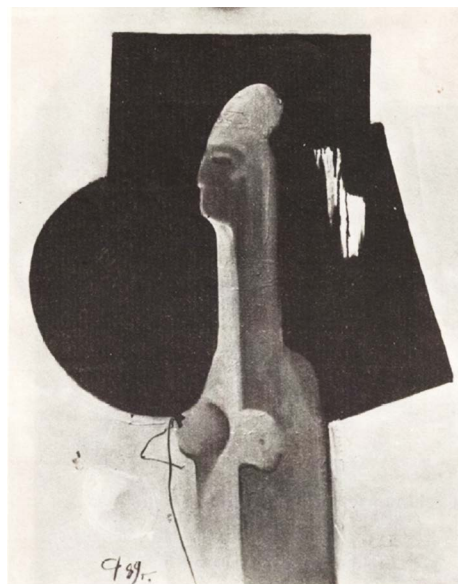


Рис. 6. С. Червов. *Обнаженная*. Х. м., 1989 г.

Инициаторами создания творческой группы выступили четыре кемеровских художника: Ю. Юрасов, С. Червов, А. Чумашвили и А. Дрозд, творческим кредо которых были новизна и актуальность в изображении действительности. Они же предстали экспонентами первой выставки «Метаморфозы» (1990-х г.) (см. рис. 2).

В дальнейшем состав творческой группы увеличился до тринадцати человек. В нее вошли художники: А. Чумашвили, Ю. Юрасов, С. Червов, А. Дрозд, А. Новиков, Ю. Белокриницкий, А. Хмелевской, Г. Свистунов, В. Свистунов, Е. Бабкин, А. Ягунов,

О. Иноземцев, В. Ардашкин; художественные отчетные выставки становились ежегодными, экспонируясь не только в Кемерове, но и в других городах: Новокузнецке, Барнауле, Томске. Основу художественной парадигмы объединения устанавливали сами участники, прежде не имеющие длительного эстетического опыта работы в социалистическом реализме, следовательно, они были свободны от идеологического шаблона. Искусствовед и куратор выставок М.Ю. Чертогова утверждала, что группа «Бедная Лиза» явилась одной из первых творческих общин в Кузбассе, отличительной чертой которой являлось новаторство. Тогда, сотрясая сложившиеся устои, выставка шокировала местную публику. Представленные работы казались не только непривычными, но и вызывающими [8].

Л.А. Ткаченко пишет, что все художники, входившие в объединение, имели академическое образование, основой их творчества была классическая школа. Но традиционное изображение действительности перестало удовлетворять художников группы «Бедная Лиза», поэтому они стремительно уходили от традиционализма. Каждый молодой мастер желал высказать свое, иное, слово в искусстве, занимаясь поиском пластического языка, вырабатывая свой творческий неповторимый стиль [1, с. 90] (рис. 3-6).

Важно сказать и о среде, в которой находилось само объединение. Со слов художника Ю. Белокриницкого, входившего в круг единомышленников «Бедной Лизы», интерес к экспозициям среди населения всегда был высок. «Все одновременно кипело и пресса тоже. Они на каждом шагу отлавливали нас. Мы были звезды телеэкрана, и даже в газетах о нас писали. Народу было всегда много. Работал институт пропаганды. Мы начинаем экспозицию, и уже все СМИ в этом зале мешают сделать ее. Они уже все знают, еще до открытия, дня за два, а то и за пять. А что касается продаж, то работы активно покупали» (Береснева М. Интервью с Ю.А. Белокриницким).

С.Н. Червов, художник, основоположник объединения, в личной беседе обозначил статус первых выставок как востребованный, говоря, что экспозиции «Бедной Лизы» зрители ждали и активно посещали, «нас узнавали на улицах, а на самих выставках был такой ажиотаж, который невозможно увидеть в современных региональных музеях. И в газетах писали, и телевидение всегда снимали репортажи о нас». Из этого можно понять, что появление творческого объединения как нового взгляда, свежего глотка в региональном соцреалистическом искусстве нашло свой адекватный отклик в сознании общества, а значит, развитие искусства и социальная составляющая развивались в одном направлении, синхронно в отношении друг друга — это можно назвать духом времени.

Художественный региональный феномен возник не случайно, постепенно культурная атмосфера подготавливала почву. Круг внешних факторов, влияющих на сложение художников в творческую группу, состоит из нескольких аспектов: во-первых, ориентирование молодых художников на старшее поколение, а именно на частную провокативную галерею «Сибирский салон», возникшую в Кемерове в середине 1980-х годов. Основной идеологемой этой галереи являлась трансляция современного искусства, отступившего от реалистических традиций. Кемеровский искусствовед Л.А. Ткаченко — одна из немногих, кто, вскрывая процессы творческой жизни прошлого, пишет о том, что начинался процесс обновления, основа которого была заложена художниками среднего поколения, участниками выставок «Сибирского салона» [1, с. 88]. Так, локальным драйвером перемен в творческой жизни города Кемерова в частности и Кузбасса в целом явился художник, скульптор, а также председатель Кемеровской организации Союза художников РФ Рудольф Корягин. Основной идеологемой возглавляемой им организации являлась трансляция современного искусства, отступившего от реалистических традиций. Очевидно, что «Сибирский салон»

явился местом объединения художников, свободных от оков соцреалистической живописи, одновременно способствуя раскрепощению творческого слова молодых художников, насыщая палитры новыми способами и методами изображения.

Несмотря на то, что галерея «Сибирский салон» локально находилась в Кемерове, в ее пространстве располагались работы художников со всех уголков разноликого Кузбасса, а также территории от Красноярска до Омска. Для молодых художников выставки «Сибирского салона» предстали неким ориентиром, указывающим на возможность свободы художественной мысли. Именно такой преемственно-ориентированной связью и стала творческая организация «Бедная Лиза», локализованная в среде начинающих художников Кемерова.

Во-вторых, творчество всех членов группы «Бедная Лиза» явилось по своей сути авангардистским по отношению к существующему региональному отечественному искусству в лице художников-«шестидесятников» Н.И. Бачинина, А.С. Чернова, В.С. Зевакина и других. Так, в отличие от соцреалистической установки союзов, участники «Бедной Лизы» предлагали собственное, экспериментальное, молодежное искусство, которое оставалось все же в рамках фигуративного, их основными приемами выступали обращение к прошлому, эклектизм и методы цитирования.

К внутренним факторам, побудившим художников круга «Бедной Лизы» к творческому коллективизму, можно отнести желание сбыта собственных произведений. Большая часть работ, созданных художниками группы, попадала в частные коллекции, так как в 1990-е годы активное развитие получил арт-рынок в Кузбассе, и многие работы музейного характера, будучи концептуальны по своему содержанию, попадали в частные собрания. В едином контексте того времени с современным искусством находились и художественные государственные музеи, которые нуждались в закупках для дальнейшей трансляции советского и постсоветского наследия.

Перечисленные факторы существуют на региональной почве. Если же провести параллель и интегрировать «Бедную Лизу» в контекст всеобщего отечественного художественного поля, применительно аксиомы, предложенной столичным искусствоведом А. Якимовичем с трехчастным делением позднесоветского искусства. Важным становится вопрос: какую нишу должно занять творческое объединение «Бедная Лиза»? Если посмотреть на это объединение со стороны регионального искусства, то очевидно, что оно было близко к авангардистским взглядам, проявившимся как в отказе от реализма, так и в авангардных пла-

стических поисках. Но если рассматривать творческое объединение в андеграундном дерзком ключе, как его подают столичные искусствоведы, то становится очевидно, что региональная реакция в виде творческого объединения имела больше различий, чем сходства.

Необходимо отметить, что в столичном позднесоветском искусстве существовало несколько основных тенденций: во-первых, желание государства доминировать над искусством, ярко выразившееся в «официальном» векторе, во-вторых, существовала острая потребность в передаче суровых реалий советской жизни, которые не умещались в границы официального творчества, поэтому художники искали альтернативные пути через радикальное – «неофициальное» творчество.

Существовал и «третий путь», лояльный, в нише которого как раз и нашли свое место художники существовавшего в городе Кемерове в 1990–1999 годы объединения «Бедная Лиза». Во-первых, их поощряли советские региональные институты управления. Они, что не маловажно, никогда не испытывали давления со стороны власти. Такое положение вещей свидетельствует о том, что искусство товарищества «Бедной Лизы» не переходило грань андеграундного, дерзкого искусства. Во-вторых, в своих произведениях художники стремились говорить не категоричным, открытым образным языком, но работали со смыслами и аллегориями. В-третьих, их искусство было востребованным на арт-рынке. В-четвертых, доказательством отличия «Бедной Лизы» от радикального нонконформизма является и то, что художники, находясь изначально в позиции свободных, трудились для того, чтобы в дальнейшем примкнуть к Союзу художников.

Если исходить из вышеперечисленных тезисов, то представителей творческого объединения «Бедная Лиза» можно отнести, согласно мнению А. Якимовича, к искусству «третьего пути». Этот столичный исследователь пишет, что «третий путь» специфичен для позднесоветской культуры. Его представители использовали художественные языки, которые временами напоминают языки официальной идеологии, а иногда сближаются с языками неофициального искусства [9, с. 411].

Так, альтернативное объединение «Бедная Лиза» дало возможность кемеровским художникам пройти между установками позднего соцреализма и художественным нигилизмом — проявившимся в лице «неофициального» искусства.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Ткаченко Л.А. Формирование молодежных объединений художников в Кузбассе в 1980-х годах XX века (на примере творческого объ-

единения «Бедная Лиза») // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2014. №27.

2. Ткаченко Л.А. «Сибирский салон» Рудольфа Корягина // Известия Алтайского гос. ун-та. 2014. №2 (82).

3. Попова Н.С. Пейзаж и натюрморт в искусстве: современный контекст // Жанрово-стилевые метаморфозы в искусстве начала XXI столетия / Н.С. Попова, К.А. Мелехова, Б. Стано, О.В. Синельникова, Н.Л. Прокопова, В.В. Чепурина. Кемерово : Кемеров. гос. ин-т культуры, 2019.

4. Аймермахер К. От единства к многообразию. Разыскания в области «другого» искусства 1950–1980-х годов. М. : изд. РГГУ, 2004.

5. Иванов В.Д., Мусаханов Л.Р. Баланс художественной культуры (на материале экспертного опроса по советскому искусству 1970-х) // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. СПб. : Алетейя, 2001.

6. Петров В.М. Субкультура российского андеграунда 1960–1980-х: системные черты // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. СПб., 2001.

7. Данилова Л.Г. Из истории художественной жизни Новокузнецка 1920–1950-х годов: Статьи, хроника, документы, воспоминания, письма, фотографии. Новокузнецк, 2013.

8. Бедная Лиза. Двадцать лет спустя // МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ КУЗБАССА. URL: <http://kuzbassizo.ru/index.php?id=265>.

9. Якимович А.К. Позднесоветское искусство России, 1960–1991 // Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества : монография / отв. ред. А.Н. Иньшаков. М. : БуксМАрт, 2019. С. 411.

BIBLIOGRAPHY

1. Tkachenko Lyudmila Anatolyevna Formation of youth associations of artists in Kuzbass in the 1980s of the XX century (on the example of the creative Association “Poor Lisa”) // Bulletin of the Kemerovo state University of culture and arts. 2014. No. 27.

2. Tkachenko Lyudmila Anatolyevna “Siberian salon” by Rudolf Koryagin // Izvestiya AltGU. 2014. №2 (82).

3. Popova N. S. Landscape and still life in art: modern context // Genre and style metamorphoses in the art of the beginning of the XXI century. / N. S. Popova, K. A. Melekhova, B. Stano, O. V. Sinelnikova, N. L. Prokopova, V. V. Chepurina. Kemerovo: Kemerovo state Institute of culture, 2019, 204 p.

4. Aimermacher, K. from unity to diversity. Search in the field of “other” art of the 1950s-1980s. Moscow: RSUH, 2004. P. 2.

5. Ivanov V. D., Musakhanov L. R. Balance of artistic culture (based on the expert survey on Soviet art in the 1970s) // Artistic life of Russia in the 1970s as a systemic whole. SPb.: Aletheia, 2001. Pp. 111-112.

6. Petrov V. M. Subculture of the Russian underground of the 1960s-1980s: system features // Artistic life of Russia in the 1970-ies as a systemic whole. SPb., 2001. P. 7.

7. Danilova L. G. From the history of artistic life in Novokuznetsk 1920-1950-e years: Articles, news, documents, memories, letters, photos. Novokuznetsk: 2013. 177 p.

8. Bednaya Liza. Twenty years later. . URL: MUSEUM of FINE ARTS of KUZBASS Electron. Dan – [B. M.], [OK. 2010]. Access mode: <http://kuzbassizo.ru/index.php?id=265> -Stub from the screen.

9. Yakimovich A. K. late Soviet art of Russia. 1960-1991 // Collective monograph ed. by A. N. Inshakov. Late Soviet art in Russia. Problems of artistic creativity. Moscow: Buksmart, 2019. P. 411.

УДК 745:738(571.1/.5)

Л.И. Мулинова

Учитель истории искусств, Центральная детская школа искусств (Кемерово, Россия); магистрант кафедры истории искусства, костюма и текстиля, Алтайский государственный университет (Барнаул, Россия)

А.Г. Степанская

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусства костюма и текстиля, Алтайский государственный университет (Барнаул, Россия)

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И МЕТОД ИЗГОТОВЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКИ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ СИБИРИ

В статье рассматриваются технологический процесс изготовления и декорирования керамического изделия. Исследуется культурный компонент, который влияет на художественную деятельность региона. Среди

культурных компонентов выделяются Красноярск как его идейный центр и такое направление в сибирском искусстве, как неолитика. Также выявляется влияние современных технологий на художественную керамику.

Ключевые слова: керамика, технология, методы, декоративно-прикладное искусство, художники-керамисты, Красноярск.

L. I. Mulinova

Teacher of art history, Central Children's School of Arts (Kemerovo, Russia); undergraduate student of the Department of History of Art, Costume and Textile Altai State University, (Barnaul, Russia)

A.G. Stepankaya

PhD in Art History, Associate Professor of the Department of the History of Art of Costume and Textile, Altai State University (Barnaul, Russia)

MODERN TECHNOLOGIES AND METHOD OF MAKING ART CERAMICS IN THE ARTS AND CRAFTS OF SIBERIA

The article discusses the technological process of manufacturing and decorating a ceramic product. A cultural component that influences the artistic activities of the region. Among the cultural components, the ideological center of Krasnoyarsk and the direction in Siberian neolithic art stand out. Also, the author of the article examines how modern technologies affect artistic ceramics.

Keywords: ceramics, technology, methods, decorative and applied art, ceramic artists, Krasnoyarsk

В современном искусстве явно проявляются две тенденции, связанные с динамичным развитием мира. С одной стороны, наука не стоит на месте, и в связи с этим возникают новые возможности, которые интересны художественному миру. Появляется широкое поле для экспериментов. С другой стороны, в динамично развивающемся мире человеку несколько некомфортно, и проявлением такого дискомфорта может стать обращение к образам глубокой древности. Тенденция обращения к архаическому прошлому подчеркивает его связь с современностью. Среди материалов, которые могут отвечать двум запросам: эксперименту и сохранению традиций – наиболее подходит керамика. В каждом регионе керамика неповторима и уникальна, а в сибирской художественной школе она отличается своей самобытностью, разнообразием течений. В сибирском регионе одним из крупных центров художественной керамики является Красноярск, отсюда по Сибири

распространяются новые течения пластического искусства, в частности керамические технологии.

Таким образом, задачи статьи – рассмотреть, каким образом технология и особенности керамического производства влияют на формирование и эстетику художественной керамики; проанализировать региональный культурный компонент, который, основываясь на технологических особенностях материала, создал феномен сибирской художественной керамики. Цель статьи – выявить влияние новых методов и технологий на художественный образ.

Технологический процесс изготовления керамических изделий представлен в книгах Е.Н. Хохловой «Производство керамики», Г.Е. Лукина «Конструирование художественных изделий из керамики» [1, 2].

Влияние Красноярска как идейного центра хорошо описан в статье М.М. Миркес и Т.Ю. Григорьевой «Творчество Алеся Мигаса в русле керамических традиций (Красноярская школа керамики)» [3]. Эта статья взята была и в основу анализа характеристики идейных центров нашего региона, а также был использован материал презентаций Красноярского художественного института.

Кроме идейного центра, на территории Сибири существует и культурный компонент, представленный различными археологическими культурами: афанасьевской, окуневской, андроновской, касуйской, а также скифской и тюркской культурами. Для краткой характеристики каждой из них пришлось обратиться к специальным изданиям (см.: [4–7]).

Такой мощный культурный пласт повлек за собой появление направления неолитика, о котором много рассказывают О.М. Галыгина и В.Ф. Чирков [8]. Широкую известность получил сборник статей «Сибирская неолитика», в который включены публикации и доклады 1990–2000-х годов о данном направлении в современном искусстве Сибири. В этом сборнике рассказывается о том, когда и при каких обстоятельствах возникло это направление, демонстрируются разные точки зрения на данное художественное явление. Для характеристики этого направления использованы статьи этого сборника, в частности статья Г.Г. Гуранова «Мир и Сибирь: Искусство Неолитика».

Керамика – это закаленная в печи глина, которой заранее придали форму, цвет и дали имя. Керамика многогранна и самобытна. Она, возникшая в глубокой древности, изначально выполняла сакральную функцию. В керамическом изделии подносили дары божееству. Сегодня керамика имеет широкий спектр применения и распространения. Выделяют две группы: функциональная керамика — это те керамические

изделия, которые используют в быту; художественная керамика — это изделие, созданное руками художника, в него вложены определенные смыслы.

Керамика – материал очень выразительный, богатый графически и живописными возможностями. Гармоничное сочетание керамики с другими материалами, такими как дерево, металл, стекло, расширяет диапазон её воздействия, способствует творческой мысли создателя и позволяет экспериментировать с образами, искать новые подходы к решению художественной задачи.

Технология и методика создания керамического изделия сложилась в неолитическую эпоху. С тех самых пор технология почти не изменилась, изменилось только техническое оснащение, которое позволило сделать процесс более удобным и менее трудоемким.

Существуют следующие основные способы формообразования:

1. Жгут – самый древний способ. Но здесь существует ограничение, так как жгут выносит вертикальную нагрузку и требует обобщенности формы. Этот способ применяется в изготовлении единичных изделий из шамота, носящих интерьерный и экстерьерный характер.
2. Отминка – быстрый и качественный способ, позволяющий тиражировать форму. Отминка выносит более сложные в тектоническом плане конструкции (горизонтальные поверхности (спина зверя) с опорой на несколько точек).
3. Литье – способ, позволяющий создавать пластику малых форм с относительно тонкой детализацией форм. Литье способно обеспечить серийное производство формы.
4. Гончарка – способ, позволяющий создавать так ремесленную вещь (например, крынка), так и вещи, несущие в себе художественный образ [9].

В декорировании изделия существуют живописные и графические возможности. Кроме того, декоративным элементом служит сама текстура керамического материала: керамика обладает широким спектром от шамота (природного материала) до фарфора (искусственного материала), который, в свою очередь, предполагает неестественность (углы, изломы) формы. Графические возможности: штампы и техника граффито.

Живописные возможности керамики распадаются на две категории:

- сохранение природной эстетики самой терракоты: молочение, волосяной обжиг, дымление, металлизация;
- использование химических красителей: глазури, ангобы. Сегодня рынок предоставляет широкий выбор красок с различными эф-

фектами для художников-керамистов, кроме того, они сами экспериментируют с глазурями и ангобами.

Но сегодня на отработанной веками базе техники создания изделия возникают новые способы формировки керамики. Сегодня уже рынок предлагает станки, намного облегчающие процесс создания керамического изделия, фактически уже весь процесс становится механизированным. Например, на помощь художникам приходит компьютер, существует принтер, печатающий деколи прямо на поверхности изделия.

На основе художественной базы, берущей свое начало глубоко в веках, художники создают произведения керамического искусства. Одним из крупнейших идейных и художественных центров является Красноярск. Красноярский государственный художественный университет ежегодно выпускает кадры, которые являются носителями художественной школы красноярской керамики, следовательно, ее традиций. Ее характерными чертами можно считать:

- Фактор «культурной» памяти. Сибирь обладает неиссякаемым источником вдохновения для художников. Долгое время она представляла такой плавильный котел древних культур, которые оставили значительное наследие в виде памятников наскальной живописи и скульптуры. Художники напитываются этими образами, которые вольно или невольно выходят из-под руки мастера.
- Черта, характерная и для неоархаики, – синтез и переработка традиций как народов, населяющих Сибирь, так и других народов, в том числе Африки, Америки, Европы.
- Специфика формообразования, технологические приемы, темы и колорит. Для этого используется техник шамот и ангобы. Шамот выступает в качестве каркаса, применение его делает акцент на естественной, шершавой поверхности, что и создает впечатление гармоничной формы, как будто созданной самой природой.
- Также характерно развитие форм различных размеров: от мелкой пластики до ландшафтных форм.
- Применение в глиняных композициях как стекла, так и природного материала.
- Использование разнообразной цветовой палитры, как сохранение естественного цвета глины, так и включение различных эмалей, глазури, ангобов.
- Основные темы, характерные для данной школы: природное многообразие, переработка мифов, легенд и т.д.

Сам термин «неоархаика» надо использовать осторожно, так как исследователи данного феномена различают целый ряд различных терми-

нов, сходных по смыслу: этноархаика, археорат и археавангард. Вот такое определение данному термину дает Г.Г. Гурьянов:

«Неоархаика – направление в современном искусстве Сибири, образно и пластически ориентированное на художественный опыт древности, дорусского наследия сибирской земли, на реконструкцию архаического/традиционного миропонимания, актуализирующего изначальное естественное слияние Природы (Космоса) и Человека. Термин условен. Он объединил творческие поиски мастеров разных возрастов, образовательных традиций, этнокультурной принадлежности тех, кто генетически связан с исконным населением Сибири, и тех, кто относится к сибирским древностям, как к инокультурному опыту. Источником творческих поисков для последней категории служат публикации археологов и этнологов, участие в процессе научного сбора материала и его изучения, а также личное погружение в природно-этнический контекст. Воспроизведение иного художественного опыта и реконструкция архаического миропонимания – проявления индивидуальной творческой воли. Следовательно, неоархаика, прежде всего – это результат диалога Мира и Сибири. Диалог ведется на территории Сибири и рожден ситуацией Сибири – ее местоположением, историей, ролью в культуре страны и мира. Диалог формально-пластический, но затрагивающий и особенности мышления» (цит. по: [8]).

Еще в 1990-е годы был всплеск неоархаики в Сибири, так как художников привлекали выразительность и скупые средства. Также развитию неоархаики послужил и стал мощным толчком страшный дефицит нашей культуры вследствие агрессивной поп-культуры, которая вытесняет духовные начала. А также то, что все художники, которые творят в Сибири, родились на этой земле и впитали ее традиции. Возможно, это все уже заложено в генетическом коде и выплескивается в виде изобразительных форм на холст, в керамические изделия. Это люди озабоченные культурой и искусством нашего края, той территории, на которой мы живем.

В 10–20-е годы прошлого века уходят корни данного направления, на самом деле они еще глубже, но именно в этот период художники были заняты поиском «сибирского стиля» и «северного изобразительного стиля». В 1960-е годы художники нашего региона вновь обращаются к культурным архетипам Сибири. В 1980–1990-е годы «культурная идентичность» принимает очертание уже художественного направления, которое начинает свое существование на территории от Байкала, Красноярска и Алтая и до Тюмени.

Сама природа и древняя история керамики отсылают к архаике, и её влияния художнику-керамисту не избежать. Обращение к этой теме

определяют следующие черты: яркая стилизация, образность, обильное и разнообразное смысловое содержание, обращение к знакам и символам космогонического значения. Всё это очень привлекательно для молодого поколения художников. Но многие художники начинают уходить от переосмысления этого культурного наследия и начинают поиск в более философских пластах: жизненный путь, предназначение человека и поиск начала начал и т.д.

Таким образом, на формообразование керамики Сибири влияют сама специфика материала и технология формовки, культурный компонент, представленный различными археологическими культурами с эпохи камня и эпохи металла. Художников интересуют культуры эпохи металла. На базе искусства этих культур возникает неоархаика, вызывающая интерес большинства сибирских художников. Факультет художественной керамики Красноярского художественного института выступает как идейный центр, а также проводит съезды, пленэры художников всероссийского и международного характера. Обычно такие мероприятия проходят на территориях, где обитали древние культуры, в частности, это пленэр на озере Байкал «Байкал – кераМистика Университет».

Теперь стоит разобрать, как эти черты отражаются на отдельных керамических произведениях.

«Черные пришельцы» Сергея Ануфрева выполнены в 1997 году. Материалы: глина и глазури. Высота изделий от 35 до 180 см. Создается ощущение, что они не из глины, а как будто фарфоровые или стеклянные. Фигуры состоят из трубочек, соединенных между собой, что создает эффект ажурности. Несмотря на свой размер, фигуры выглядят очень легкими и не давят. Здесь сказывается влияние Алеся Мигаса, создающего биоформы, у которых очень много ног, и инопланетяне имеют много ног. Эффект от этого не очень приятный, но, может быть, художник ввел этот прием для большей устойчивости формы. Каждый инопланетянин имеет свою неповторимую форму, по большей части они напоминают идолов. В ансамбле семь фигур: 6 инопланетян и центральная, объединяющая в себе все элементы фигур, можно предположить, что это корабль. Все фигуры черные, кроме двух серых, они служат цветовой доминантой, роль конструктивной и масштабной доминанты выполняет корабль.

«Грации» Алеся Мигаса (2012 год) представляют собой гончарный этюд, который демонстрирует возможности гончарки, т.е. горшочек или крынка, а также ее части, созданные на гончарном круге, могут быть составляющими художественного изделия. Эти жирафы, состоящие из гон-

чарных форм. Так, например, морды жирафов – горшочки. Их ломкие ноги и шеи напоминают балясины. Об этом гончарном изделии складывается двойное впечатление. С одной стороны, возможно, из-за решения мордочек, они выглядят очень добродушными, какими-то удивленными и чуточку надменными. Но с другой стороны, фигуры очень лиричные, утонченные, нежные. В них присутствует музыкальность, достигнутая ритмом сочленения форм, а возможно, это из-за мордочек: горлышки судов открыты, из-за этого создается впечатление что они поют или свистят.

Цвет жирафов – от коричневого до черного. Для декора использовались ангобы и глазурь. Жирафы довольно большие, их высота 98, 95 и 93 см. Удивляет мастерство Мигаса: пусть формы где-то и составные, но многие части, такие, как шея, в промежутках между сочленениями, довольно высокие, что вытянуть значительно сложнее, чем какую-то широкую форму.

Таким образом, по сути, сами приемы работы с керамическим изделием не изменялись веками. Художники используют при формовке изделия жгут, гончарку, отминку. Все чаще начинают применять декоративный пласт. Он приближает произведение к картинной плоскости или графическому листу. В плане технологии художники используют станки при изготовлении образа. Чаще мастера оттачиваются от простой формы — это горшок. Но этот образ трансформируется в искусных руках и наполняется новым звучанием.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Хохлова Е.Н. Производство художественной керамики. М. : Легкая индустрия, 1978. 96 с.
2. Лукин Г.Е. Конструирование художественных изделий из керамики. М. : Высшая школа, 1979. 182 с.
3. Миркес М.М., Григорьева Т.Ю. Творчество Алеся Мигаса в русле керамических традиций (Красноярская школа керамики) // Современные проблемы науки и образования. 2013. № 2.
4. Археология учебник / под ред. В.Л. Янина. М., 2006.
5. Киселёв С.В. Древняя история Южной Сибири. М., 1951. 644 с.
6. Полосьмак Н.В., Баркова Л.Л. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV–III до н.э.). Новосибирск, 2005.
7. Тришина И.В. Многофигурные композиции в искусстве пазырыкской культуры // Российская археология. 2003. №3. С. 44–60.
8. Галыгина О.М., Чирков В.Ф. Сибирская неолитика. Новокузнецк, 2012.
9. Воронов Н. Искусство, рожденное огнем. М., 1970. 144 с.

BIBLIOGRAPHY

1. Khokhlova E.N. Artistic ceramics production. M.: Light industry, 1978.96 p.
2. Lukin G.E. Designing art products from ceramics M.: Higher school. 1979.182 s.
3. Mirkes M.M., Grigorieva T.Yu. Creativity of Ales Migas in line with ceramic traditions (Krasnoyarsk school of ceramics) // Modern problems of science and education. 2013. No. 2.
4. Archeology textbook / ed. V.L. Ioannina. M., 2006.
5. Kiselev S.V. Ancient history of Southern Siberia. M., 1951. 644 p.
6. Polosmak N.V., Barkova L.L. The costume and textiles of the Altai Pazyryk people (IV – III BC). Novosibirsk, 2005.
7. Trishina I.V. Multi-figure compositions in the art of the Pazyryk culture // Russian archeology. 2003. No. 3. Pp. 44-60.
8. Galygina O.M., Chirkov V.F. Siberian neolite. Novokuznetsk, 2012.
9. Voronov N. Art, born of fire. M., 1970. 144 p.

РАЗДЕЛ II ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ, АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ И СОВРЕМЕННЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ЛАНДШАФТЫ СИБИРИ

УДК 726.1

Н.А. Айхлер

*Доцент кафедры истории искусства, костюма и текстиля,
Алтайский государственный университет (Барнаул, Россия)*

Ю.А. Крейдун

*Доктор искусствоведения,
профессор кафедры культурологии и дизайна,
Алтайский государственный университет (Барнаул, Россия)*

АРХИТЕКТУРНО–ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДОМОВОГО ХРАМА – ЗВОННИЦЫ ИКОНЫ ПРИБАВЛЕНИЕ УМА

В данной статье авторами рассмотрены и проанализированы архитектурные особенности домового храма. Текст статьи содержит материал, описывающий храмовую архитектуру домового храма-звонницы иконы Прибавление ума, выполненного в древнерусском стиле.

Ключевые слова: культовые сооружения, храмоздательство, домовый храм, кокошник, бочки, звонница, купола.

N.A. Aichler

Associate Professor of the Department of History of Art, Costume and Textile, Altai State University (Barnaul, Russia)

Yu.A. Kreidun

Doctor of Arts, Professor of the Department of Cultural Studies and Design, Altai State University (Barnaul, Russia)

ARCHITECTURAL AND ARTISTIC FEATURES OF THE HOUSE CHURCH-BELFRY ICONS ADDING TO THE MIND

In this article, the authors consider and analyze the architectural features of the house church. The text of the article contains material describing the temple architecture of the house temple-belfry of the icon of the Addition of the Mind, made in the Old Russian style.

Keywords: religious buildings, church building, house church, kokoshnik, barrels, belfry, domes.

В настоящее время вопрос храмового строительства является актуальным, особенно соотношение традиций и инноваций в проектировании и строительстве культовой архитектуры. Основной акцент сделан на роли церковного канона в русской религиозной архитектуре. Представления о сакральной основе традиций, имеющих духовное назначение, определялись особенностями формирования храмового пространства. В настоящее время, после семидесятилетнего перерыва, православные церкви в России восстанавливаются. Храмовое строительство все еще определяется социальным порядком. Очевидная направленность архитектуры большинства строящихся храмов делает актуальным рассмотрение взаимосвязи традиции и новаторства в русской архитектуре, а также ставит вопрос о том, каким должен быть храм в современном мире. Выявление области возможных инноваций в религиозной архитектуре предполагает рассмотрение особенностей формирования сакрального пространства православного храма. Следует отметить, что на рубеже XX–XXI веков культовая архитектура получила мощное развитие по всей стране, демонстрируя широкий спектр художественных решений. Архитекторы сталкиваются с рядом серьезных проблем, в том числе с вопросом о соотношении традиций и инноваций в области современной культовой архитектуры.

Характеризуя развитие современного храмового строительства, необходимо обратить внимание на важную особенность архитектуры как



*Рис. 1. Храм Иверской иконы
Божией Матери.
Барнаул, Алтайский край. 2006*



*Рис. 2. Храм иконы Божией Матери
Прибавление ума
и школа колокольного звона.
Барнаул, Алтайский край. 2015*

вида искусства: с одной стороны, здания являются отражением духа определенного времени, конкретной исторической эпохи, в которую они были построены, с другой стороны, христианское религиозное сооружение является традиционно сформированным понятием храма. Иными словами, процесс его создания – это процесс сотворчества человеком сакрального пространства, характеризующий особое отношение архитектора к духовным традициям в области православного культового зодчества [1].

Особый стиль обрела русская деревянная архитектура. Свойства дерева как строительного материала обусловили и особенности этого стиля. Плавные формы купола создать из прямоугольных досок и балок трудно, поэтому в деревянных храмах вместо него появляется остроконечной формы шатер. Более того, вид шатра стали придавать церкви в архитектурном формообразовании. Таким образом появились деревянные храмы в виде огромного остроконечного деревянного конуса. Иногда кровля храма устраивалась в виде множества конусообразно восходящих

вверх деревянных маковок с крестами, например, знаменитый храм на погосте Кижы. Формы деревянных храмов оказали влияние на каменное, кирпичное строительство. Стали строить затейливые каменные шатровые церкви, напоминавшие огромные башни – столпы [2].

В Барнауле с конца 90-х годов XX столетия начинается активный рост храмовой архитектуры. Актуальным в храмоздательстве остается создание домовых церквей, опыт строительства которых передается с XIX века. Домовая церковь – это так называемая церковь, которая отличается от соборных храмов, приходских, монастырских своим устройством в учреждениях [3]. Часто такие церкви бывают в больницах, домах престарелых, детских домах, благотворительных заведениях, приютах, средних или высших учебных заведениях, частных заведениях, в братствах, предназначенных для богослужений или участия в них. Такие организации бывают открытыми или закрытыми для посторонних, это зависит от режима, в котором действует то или иное учреждение. Обычно домовая церковь принадлежит храму, на территории которого она находится, она может также существовать как самостоятельная церковная единица.

В настоящее время домовая церковь снова стала актуальной для верующих. В Барнауле уже в 1831–1883 годах существовал домовый храм Димитрия Ростовского при Алтайском Горном правлении, который был практически разрушен и перестроен. В настоящее время данный храм восстановлен и уже не является домовым. Но опыт строительства домовых церквей продолжается в настоящее время.

Храм в честь Иверской иконы Божией Матери был построен на территории Барнаульского епархиального управления в конце 1990-х годов попечением епископа Барнаульского Антония (Масендича) (рис. 1).

С 2000 года храм является домовым для действующего здесь же духовного училища. Храм выстроен из кирпича в псевдорусском стиле. Псевдорусский стиль (неорусский стиль) — условное общее наименование нескольких различных по своим идейным истокам направлений историзма в русской архитектуре XIX — начала XX века, основанное на использовании традиций древнерусского зодчества и народного искусства, а также ассоциируемых с ними элементов византийской архитектуры. Иверский храм соответствует всем описаниям данного стиля: он несет в себе черты древнерусского искусства и народного, что особенно отражается в декоре фасада. Храм представляет собой массивный четверик со срезанными углами. Над притвором установлена колокольня, представляющая собой восьмерик, завершившийся восьмигранной шатровой крышей. В завершении небольшой крест. Ос-

новой объем здания делится на две части, верхнюю и нижнюю, это достигается симметричными оконными проемами, расположенными по всему периметру. Фасады украшены пилястрами и закомарами: по две по большей стороне и по одной на срезанных углах. На шатровой крыше установлен идентичный четверик, со срезанными глухими углами, сменяющимися арочными оконными проемами. Над четвериком снова шатровая крыша, завершенная куполом с крестом.

Еще одним домовым храмом, выстроенным в XXI веке, является храм-звонница в честь иконы Божией Матери «Прибавление ума» на территории храмового комплекса Иоанна Богослова в Барнауле, заложенного в 2015 году (см. рис. 2) [4].

Здесь расположен единственный в Барнауле центр звонарского искусства. Храм-звонница является уникальным для города. Впервые в конце XX – начале XXI века было осуществлено создание деревянного храма. Для строительства православных храмов в России применяется только два вида материала: камень и дерево. Если говорить о Византии как о месте сосредоточения храмовой архитектуры, то для нее было характерно каменное строительство. В России же, помимо камня, за основу создания культового сооружения начали применять дерево. Дерево всегда являлось более доступным и экологически чистым материалом. Самым ярким примером создания храма из дерева – храм Преображения Господня в музее-заповеднике Киж. Подобную рубку, которая применялась при строительстве этого храма, в Алтайском крае смогли освоить мастера компании «Сибирский плотник». Именно они приняли участие в строительстве храма-звонницы. Храм создан на основе восьмигранного сруба без использования гвоздей, в традициях русского зодчества. Шатровый храм значительно отличается своей высотой и своим сильно подчеркнутым стремлением вверх. Удивительно красива, проста и рациональна, а главное – обдумана эта глубоко национальная форма храма. Преимущество такой формы перед четырехгранником заключается прежде всего в возможности значительно увеличить вместимость храма при употреблении бревен даже гораздо меньшей длины, нежели те, которые нужны для четырехгранника.

К основному срубу звонницы пристроена каркасная галерея, в которой и расположился учебный центр. Здание выполнено в стиле древнерусского деревянного зодчества, для которого характерны килевидные бочки, украшающие фасады и шатры. Особенно ярким украшением фасадов являются бочки (устоявшееся в русской традиции обозначение своеобразного типа крыши церковных зданий). В данном случае бочки имеют килевидную форму и по мере поднятия кверху уменьшают-

ся в размере. Шатровая крыша заканчивается главкой с необычным навершием – надкупольным ангелом с крестом. Такое решение является особой редкостью для алтайского храмоздательства.

Несмотря на то, что деревянные церкви в России строились на протяжении многих столетий, домовый храм-звонница в Барнауле является современным и уникальным образцом, сохранившим в себе традиции русского зодчества.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Кеслер М.Ю. Поиск национального своеобразия в храмостроительстве XIX – нач. XX века / учредитель С. В. Заграевский. М., 2012. URL: <http://www.rusarch.ru/kesler2> (дата обращения: 10.06.2020).
2. Савельев Ю.П. Архитекторы храмов в «византийском стиле». М., 2003. С. 566–624. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ysaveliev-vizantiyskiy-stil-v-arhitecture-rossii-vtoraya-pоловина-xix-nachalo-xxveka/viewer>.
3. Православная энциклопедия. М. : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2007. Т. XV. 752 с.
4. 4. Храм-звонница в честь иконы Божией Матери «Прибавление ума» URL: <https://www.altai-eparhia.ru/church/town/barnaul/?id=18569>.

BIBLIOGRAPHY

1. Kesler M. Yu. The search for national identity in church-building of the XIX-beginning. The twentieth century / Rusarh : electron. scientific. b-ka in the history of ancient architecture / founder of S. V. Zagraevsky. M., 2012. Mode of access: <http://www.rusarch.ru/kesler2> (date accessed: 10.06.2020).
2. Savel'ev Yu. R. the Architects of the temples in the "Byzantine style". M., 2003. S. 566-624. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ysaveliev-vizantiyskiy-stil-v-arhitecture-rossii-vtoraya-pоловина-xix-nachalo-xxveka/viewer>
3. Orthodox Encyclopedia. M.: Church-scientific center "Orthodox Encyclopedia", 2007. Vol. XV. 752 p.
4. URL: <https://www.altai-eparhia.ru/church/town/barnaul/?id=18569>.

УДК 7.071

*В.И. Бочковская**Кандидат исторических наук, доцент кафедры истории искусства, костюма и текстиля, Алтайский государственный университет (Барнаул, Россия)**Н.В. Гречнева**Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусства, костюма и текстиля, Алтайский государственный университет (Барнаул, Россия)*

ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ И ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ ХУДОЖНИКОВ-МОНУМЕНТАЛИСТОВ АЛЕКСЕЕВЫХ

В статье рассматривается монументально-декоративное искусство мозаики, раскрываются особенности техники флорентийской и римской мозаики. Авторы поднимают проблему сохранения уникального художественного наследия в области монументальной живописи советского периода. На примере творчества известных художников-монументалистов Георгия Леонидовича и Ольги Михайловны Алексеевых раскрываются основные приемы и методы творческих исканий художников 70–80-х годов XX века. Проводится искусствоведческий анализ произведений монументального искусства сибирского региона.

Ключевые слова: архитектура, живопись, мозаика, монументальное искусство, смальта, стиль.

*V.I. Bochkovskaya**Candidate of historical sciences, senior teacher Department of History of domestic and foreign art, Altai state university (Barnaul, Russia)**N.V. Grechneva**Candidate of art criticism, senior teacher Department of History of domestic and foreign art, Altai state university (Barnaul, Russia)*

THE PROBLEM OF PRESERVING AND STUDYING THE CREATIVE HERITAGE OF THE MONUMENTAL ARTISTS ALEXEEV

The article deals with the monumental and decorative art of mosaics, reveals the features of the technique of Florentine and Roman mosaics. The authors raise the problem of preserving the unique artistic heritage in the field of monumental painting of the Soviet period. On the example of the work of famous muralist artists Georgy and Olga Alekseev, the basic principles are revealed.

Keywords: architecture, painting, mosaic, monumental art, smalt, style.

Расцвет искусства украшения мозаичными изображениями архитектурных сооружений в СССР приходится на середину 60-х, 70–80-е годы XX столетия. В 1955 году руководители коммунистической партии выдвигают лозунг «Искусство для народа», а в архитектуре призывают избавиться от так называемых излишеств, 4 ноября 1955 года выходит Постановление ЦК КПСС и Совета Министров «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», которое запрещает проектировать здания в стиле так называемого сталинского ампира: с портиками, лепниной и колоннами, им на смену приходят простые формы, начинается новая эпоха в истории советской архитектуры, получившая в искусствоведении название «советский модернизм» [1, с. 25]. По типовым проектам во всех городах Советского Союза возводятся жилые и административные здания, дома пионеров, дворцы культуры, спортивные комплексы. Если жилые дома так и оставались безликими, то остальные сооружения нужно было выделить среди серой однотипной застройки. Наступает эпоха расцвета искусства мозаики. Правительство не жалело денег на эту довольно дорогую технику монументального искусства, так как видело в ней широкую пропаганду коммунистических идеалов. В советскую эпоху в изобразительном искусстве сложилась определенная система сюжетов, художественных образов, приемов и методов работы. Самым распространенным сюжетом мозаик являлось изображение человека труда: сталевары, хлеборобы, врачи, ученые – основные герои мозаичных панно по всей огромной стране. Не мене популярными были революционная, космическая и спортивная тематики.

Художники Алексеевы получили художественное образование в Ленинграде (ныне Санкт-Петербург). Ольга Михайловна окончила в 1974 году высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухомовой (отделение монументального искусства), а через год Георгий Леонидович окончил институт живописи, скульптуры и ар-



Фрагмент мозаики
«Труд и природа Алтая»

хитектуры им. И.Е. Репина (отделение графики). На творческой даче под Ленинградом молодые художники познакомились и подружились с художниками из Барнаула – Павлом Джурой и Владимиром Добровольским. Именно они и пригласили молодую пару попробовать поработать в Западной Сибири. Решение было принято быстро, и в 1975 году супруги Алексеевы приез-

жают в Барнаул, получают первые заказы на монументальные росписи и мозаики. Через несколько лет Георгий Леонидович отправляется в Горную Колывань и навсегда влюбляется в алтайские поделочные самоцветные камни. У него рождается замысел создания крупной монументальной росписи в технике флорентийской мозаики из алтайских камней для здания речного вокзала в Барнауле. Панно общей площадью 46 квадратных метров стало самым большим в советский период произведением в этой чрезвычайно сложной мозаичной технике (рис.).

По эскизам художников панно изготавливали на Колыванском камнерезном заводе им. И.И. Ползунова из алтайских поделочных камней, использовали яшму, белорецкий кварцит, тигровый глаз, порфиры, порфириты, мрамор и другие твердые породы камня [2]. В технике флорентийской мозаики каменные пластинки, тщательно отшлифованные и отполированные до блеска, плотно подгоняются друг к другу и составляют неповторимой красоты цветовые оттенки природного рисунка на камне. «У колыванских мастеров бытовало выражение «дать силу камню» – это значило максимально возможно выявить красоту рисунка камня, подобрать наиболее выразительную форму изделия, чтобы течение цветных струй подчеркнуло выразительность его очертания, а через тщательную полировку раскрыть глубину и насыщенность цвета» [3, с. 99].

Мозаика занимала полностью одну из стен в фойе речного вокзала. Композицию живописного произведения условно можно разделить на три части. В центре – изображены две стилизованные фигуры девушки и юноши. Девушка в длинном платье, напоминающая греческую богиню рек и озер, держит в руках венки из колосьев пшеницы –

символ плодородия алтайских полей, юноша одной рукой поддерживает колосья пшеницы, а другой указывает в сторону заводских труб, которые олицетворяют индустриальное развитие края. Справа и слева от центральной части мозаики изображены птицы, рыбы и животные, обитающие в Сибири, например, сибирский соболь, горный козел, марал.

К сожалению, большинство советских мозаик не имеют сохранного статуса и находятся под угрозой уничтожения. Так произошло и с уникальной мозаикой «Труд и природа Алтая». Здание речного вокзала было продано и подлежит сносу, уникальное художественное произведение будет демонтировано, принято решение, что часть панно украсит зал государственного художественного музея Алтайского края.

Монументальные произведения для украшения московского метрополитена начали создавать еще в 30-е годы XX века. Например, по эскизам известного художника Александра Дейнеки были созданы великолепные панно для станции «Маяковская». После завершения строительства в 1987 году станцию «Сибирская» новосибирского метрополитена по примеру столицы также решили украсить произведениями монументального искусства. Авторами эскизов мозаик стали ленинградские художники Ольга и Георгий Алексеевы. Ими было создано восемь панно в технике флорентийской мозаики из поделочного алтайского камня: «Вода Сибири», «История Сибири», «Цветы Сибири», «Люди и горы», «Леса Сибири», «Хлеб Сибири», «Север», «Недра Сибири». Восемь сюжетов раскрывают суровую красоту и щедрость сибирской земли, богатство ее недр. Яркая выразительность образов и монументальность общего замысла композиции свидетельствуют о высоком профессионализме художников и мастеров камнерезного искусства. Могучие кедры укрывают путника под своими ветвями на панно «Леса Сибири», бурные горные реки и озера мы видим на панно «Воды Сибири», огромные золотистые снопы пшеницы с вкраплением голубых васильков, подсолнухи, алтайские яблоки – все это нашло место в композиции «Хлеб Сибири». Фантастической красоты цветы заполняют композицию «Цветы Сибири», петроглифы древнего человека, каменные идолы включены в композицию «История Сибири». Все восемь панно объединены единой стилистикой и единым цветовым решением, что создает целостный ансамбль, неразрывно связанный с архитектурой станции метро.

Техника римской мозаики заключается в наборе рисунка из мелких кусочков глухого непрозрачного стекла (смальты) или керамики. Смальта не выцветает от времени, ей не страшны ни солнечные лучи, ни про-

ливные дожди, она остается такой же яркой и по прошествии длительного времени. Именно в этой технике выполнена мозаика на фасаде Алтайского научно-исследовательского института сельского хозяйства в Научном городке Барнаула. Научный городок относится к Ленинскому району и расположен в пригороде Барнаула. Городок находится в 20 км от центра краевой столицы, на живописном крутом берегу Оби. Здесь живут и работают в научно-исследовательских институтах сельскохозяйственного профиля ученые-аграрии: агрономы, агрохимики, селекционеры, специалисты по защите растений, а также ученые-животноводы и ветеринары. Алтайский НИИСХ вышел из недр опытной станции и стал официально институтом в 1950 году. В те годы ему поручалось решение практически всего круга проблем сельскохозяйственного производства края. Поскольку развитию сельского хозяйства в Советском Союзе уделялось большое внимание, а Алтай считался житницей Сибири, то в конце 70-х годов краевыми властями было принято решение украсить один из главных корпусов института мозаикой, посвященной содружеству науки и сельского хозяйства. Мозаика покрывает поверхность правого крыла института, и хотя это одно из первых больших произведений художников, уже начинает формироваться узнаваемый творческий почерк. Так как Горный Алтай в те годы входил в состав Алтайского края, вверху в центре композиции на фоне круга, символизирующего солнце, расположен алтайский узор – «солнце любит Алтай». Мозаика яркая, построенная на основных цветах – красном, синем, желтом, как дополнение к ним, зеленый. Яркость цветовой палитры подчеркивается черным цветом, при помощи которого выделены все основные сюжеты композиции. Цветовая гамма напоминает цветочное решение народного орнамента. Композиция построена по классической схеме, имеет четкое деление на три части по вертикали и менее выраженное по горизонтали, что позволяет преодолеть форму квадрата и показать устремленность вверх. Самая значимая – это средняя часть панно. На ней показаны маралы, кони, овцы, коровы – в общем, все животные, которые входят в сферу животноводства Алтайского края. Между ними ученые с книгами и чертежами, мужчина с колосьями пшеницы, женщины с телятами и доильным аппаратом. Внизу микроскоп как символ науки биологии. На боковых частях мозаики изображены пастбища и обрабатываемые поля.

После перестройки памятники монументального искусства подверглись частичному разрушению. Во многом это связано с тем, что большая часть из них имела идеологическую направленность, связанную с укреплением советской власти. Частично с тем, что научный городок находится вдали от центра города, а Алтайский научно-исследователь-

ский институт сельского хозяйства в глубине городка, и поэтому постепенное разрушение заметно только работникам института. Разрушение произошло в нижней части мозаики из-за того, что струи дождя, отталиваясь от земли, попадают на стену. В результате сырости выпали целые фрагменты смальты.

Со второй половины 80-х годов XX века картина резко изменяется, заказов на оформление архитектурного пространства монументальной живописью становится все меньше и меньше. В связи с изменением социального функционирования монументального искусства, ослаблением его идеологического и нравственно-воспитательного значения, утратой принципов ансамблевого градостроения в конце XX века предпочтения отдаются камерным формам: памятным камням и стелам, а также произведениям декоративной пластики. Последней большой работой, сделанной в Барнауле в 1983 году, стало мозаичное панно на здании Управления Федеральной службы безопасности Российской Федерации, выполненное ленинградскими мозаичистами Валерием Вышиваловым и Владимиром Янтаревым [4]. Работали они в мозаичной мастерской Академии художеств СССР. Мозаика была изготовлена способом обратного набора, когда кусочки будущей мозаики наклеиваются лицом на ткань с нанесенным рисунком.

Произведения монументального искусства XX века формировали городскую среду, обеспечивая эстетическую и культурно-историческую наполненность. Мозаики Барнаула и Новосибирска художников Алексеевых являются важной составляющей культурного наследия советского периода. Поэтому так важно их сохранение и включение в функциональные процессы современности, что позволит обеспечить перспективу гармоничного развития городской среды.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Крылов С.Н. К вопросу о тенденциях в монументальной живописи СССР 1960-х годов // Инновации в науке. 2016. №1(50).
2. Гречнева Н.В. Искусство флорентийской мозаики: исторический аспект и перспективы развития в XXI в. // Культурное наследие Сибири. 2020. № 2(26).
3. Шишин М.Ю. Флорентийская мозаика и архитектура: проблемы синтеза искусств // Вестник Алтайского государственного технического университета им. И. И. Ползунова. 2009. № 1–2.
4. В УФСБ по Алтайскому краю рассказали о мозаике на брандмауэре «дома чекистов». URL: <https://www.amic.ru/news/286471/> (дата обращения: 17.01.2021).

BIBLIOGRAPHY

1. Krylov SN On the issue of trends in the monumental painting of the USSR in the 1960s // Innovations in science. 2016. No. 1 (50).
2. Grechneva NV Art of Florentine mosaic: historical aspect and development prospects in the XXI century // Cultural heritage of Siberia. 2020. №2(26).
3. Shishin M. Yu. Florentine mosaic and architecture: problems of the synthesis of arts // Bulletin of the Altai State Technical University. I. I. Polzunova. 2009. No. 1–2.
4. The FSB for the Altai Territory told about the mosaic on the firewall of the «Chekists' house». URL: <https://www.amic.ru/news/286471/> (date of access: 17.01.2021).

УДК 78(571.150)

И.Г. Губушкина

Заслуженный учитель РФ, почётный работник общего образования РФ, учитель русского языка и литературы, гимназия № 22 (Барнаул, Россия)

РОЛЬ МУЗЫКАНТА, ПЕДАГОГА, ОБЩЕСТВЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ А.И. МАРЦИНКОВСКОГО В СТАНОВЛЕНИИ И РАЗВИТИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НА АЛТАЕ

В статье рассматривается роль известного барнаульского музыканта, педагога, общественного деятеля Антония Ивановича Марцинковского (1875–1937), внёсшего огромный вклад в становление и развитие музыкальной культуры и музыкального образования на Алтае первой трети XX века.

Ключевые слова: музыкальная культура, музыкальное образование, педагог, общественный деятель, репрессии, музыкальная школа.

I.G. Gubushkina

Honored Teacher of the Russian Federation, Honorary Worker of General Education of the Russian Federation, Teacher of Russian Language and Literature, Gymnasium №22 (Barnaul, Russia)

ROLE OF MUSICIAN, TEACHER, PUBLIC ACTOR A. I. MARTSINKOVSKY IN THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF MUSICAL CULTURE IN ALTAI

The article deals with the role of a prominent musician, teacher and public figure A.I. Marzinkovsky (1875-1937), who contributed to the development and formation of the Altai's musical culture and musical education in the first third of the 20 th century.

Keywords: musical culture, musical education, teacher, repression, public figure, school of music.

Антоний Иванович Марцинковский – известный музыкант, педагог и общественный деятель первой трети XX века, внёсший огромный вклад в становление и развитие музыкальной культуры и музыкального образования на Алтае. А.И. Марцинковский отдал тридцать лет творческой деятельности Барнаулу и семнадцать лет своему детищу – детской музыкальной школе № 1 имени А.К. Глазунова.

Родился Антоний Иванович (Янович) Марцинковский 11 (24) мая 1875 года в местечке Троянов Волынской губернии, в семье польского рабочего, столяра, которого звали Ян.

Мать известного барнаульского музыканта и педагога была прачкой. Кроме Антония Ивановича, в семье Марцинковских было ещё два сына. Старший брат А.И. Марцинковского помогал отцу в частной столярной мастерской, находившейся в Житомире. Когда Антонию исполнилось семь лет, умер его отец. В 1884 году А.И. Марцинковский был определён в Житомирский сиротский дом, так как мать не могла содержать детей. С детства будущий педагог очень любил музыку, в возрасте 12 лет поступил в школу органистов в Житомире, учился бесплатно как бедняк. В 1890 году Антоний окончил её. Юноша служил сначала органистом в костёле местечка Берездов той же губернии, по этой специальности работал до 1900 года «в разных местах юго-западного края» [1]. С 1 июня 1900 года по 1 февраля 1906 года А.И. Марцинковский служил конторщиком Мошгородищенского имения, находившегося в Волынской губернии.

1 февраля 1906 года А.И. Марцинковский был уволен со службы за участие в революционном движении и «должен был скрыться сначала в Киев, а потом – в Одессу. Осенью 1906 года записался в концертную капеллу Завадского в Одессе и с нею проездил целый год по югу и центральной части России, вплоть до Читы» [1]. Возвращаясь с Дальнего Востока, А.И. Марцинковский решил остаться в Барнауле, чтобы избежать преследований царской полиции.

Летом 1907 года будущий директор музыкальной школы переехал в Барнаул. Возможно, его жена Мария Ивановна Павловская (1878–1909), а также дочери Софья (1903–1945), Ядвига (1904–1979) и Янина (1908–1945) ещё оставались в Киевской или Волынской губернии [2].

Сначала музыкант устроился на работу писцом в бухгалтерию Алтайского округа с обязательством состоять хормейстером при домово́й церкви округа (Димитриевской церкви) [2].

В июле 1907 года А.И. Марцинковский пришёл в церковь Димитрия Ростовского (Димитриевскую церковь), в один из самых старых храмов Барнаула, чудом сохранившийся до наших дней. Он был католиком, но стал регентом этой церкви. Музыкант успешно руководил хором Димитриевской церкви, сочетая обязанности хормейстера православного храма со службой органиста в барнаульском костёле [3].

Осенью 1907 года А.И. Марцинковский устроился в женскую гимназию М.Ф. Будкевич преподавателем музыки и пения. Кроме этой гимназии, А.И. Марцинковский преподавал музыку в Торговой школе.

Вскоре у музыканта умерла жена, он остался вдовцом с тремя дочерьми: Софьей, Ядвигой, Яниной. Второй женой Антония Ивановича Марцинковского стала латышка Августа Ивановна (Яновна) Земтур (1885–1938). В 1913 году у Марцинковских родилась дочь Ванда (1913–1983), а в 1916 году – сын Людвиг (1916–1997) [3].

Чтобы содержать свою многодетную семью, Антоний Иванович Марцинковский давал частные уроки музыки (к счастью, в городе не хватало музыкантов-педагогов), вечерами работал тапёром в электро-театре «Иллюзион», владелицей которого была Е.И. Лебзина.

В 1912 году в Барнауле было создано Второе сибирское хоровое певческое общество. А.И. Марцинковский стал членом Правления этой новой организации [4].

В дореволюционном Барнауле музыкант занимался не только преподавательской и общественной работой: в 1914 году он являлся посредником (агентом) фирмы, занимающейся продажей в рассрочку в Барнауле клавишных музыкальных инструментов, изготовленных на знаменитой фортепианной немецкой фабрике «Ronisch» и на петербургской специальной фабрике пианино фирмы братьев Оффенбахер; писал для популярной барнаульской газеты «Жизнь Алтая» небольшие музыкальные рецензии [4].

В 1914–1917 годах А.И. Марцинковский являлся владельцем первого в Барнауле книжно-музыкального магазина «Эхо», который до 1915 года находился в небольшом домике на улице Пушкинской, а в марте этого года был переведён музыкантом в здание электротeatра

«Новый мир». Магазин А.И. Марцинковский купил в рассрочку у Лейтиса в 1914 году, после начала Первой мировой войны. Книжно-музыкальный магазин «Эхо» выполнял в Барнауле благородную миссию: он был первым пропагандистом высококачественной музыки [5]. В 1917 г. А.И. Марцинковский продал магазин «Эхо» Культурно-просветительскому союзу Алтайского края [6].

21 марта 1917 года в Барнауле было создано Музыкальное общество, членом Правления которого был избран А.И. Марцинковский [7].

Второе сибирское хоровое певческое общество способствовало открытию в ноябре 1917 года в Барнауле Народной консерватории, в которой появились классы фортепиано, скрипки, сольфеджио и теории музыки. А.И. Марцинковский принимал активное участие в работе музыкального образовательного учреждения: он лично ездил в Москву за одним из будущих её преподавателей, но вернулся ни с чем, так как найденный им педагог не захотел оставить столицу и поехать в далекий сибирский город, втянутый в революционный вихрь [6].

В апреле 1919 года Народная консерватория прекратила своё существование. Но через год, в 1920 году, музыкальное учреждение вновь возродилось благодаря неустанной работе по его восстановлению Константина Николаевича Нечаева и Антония Ивановича Марцинковского. Однако теперь это была не Народная, а Рабоче-крестьянская консерватория.

В 1924 году Рабоче-крестьянскую консерваторию возглавил А.И. Марцинковский. В 1926 году консерватория была преобразована в музыкальную школу первой ступени, а в 1928 году – в детскую музыкальную школу имени А.К. Глазунова [8].

В 1920–1930-е годы в детской музыкальной школе № 1 им. А.К. Глазунова существовали классы фортепиано, скрипки, сольного пения, теории (гармонии). Гордостью школы было балетное отделение, которым руководил солист госбалета и балетмейстер П.С. Падейский. В 1926–1927 учебном году при школе были открыты инструкторско-педагогические курсы, которые возглавил К.Н. Нечаев. При музыкальной школе в 1930–1940-е годы находилась также театральная студия, где занималась рабочая молодёжь [9].

В детской музыкальной школе А.И. Марцинковский преподавал теоретические дисциплины: сольфеджио, музыкальную грамоту. Занятия он проводил бесплатно, шефствовал над детскими домами, часто водил своих воспитанников на концерты известных музыкантов. Кроме музыкальной школы, А.И. Марцинковский преподавал музыку и пение в педагогическом техникуме, фабрично-заводской семилетке № 5, школе № 22.

В советское время известный барнаульский музыкант занимался общественной работой. Он был заведующим музыкальной секцией Подотдела искусств, «членом Совета Школьного общества попечения о начальном образовании, председателем ревизионной комиссии Общества народных университетов, Музыкального общества, Союза оркестрантов, Барнаульского потребительского общества, Южно-алтайской артели ответственных рабочих, членом Правления Союза РАБИС и дважды председателем этого общества в течение пяти лет, членом актива многих других обществ (благотворительных, географических и т.п.)» [1].

Почти все музыкальные мероприятия в городе были организованы А.И. Марцинковским: концерты, смотры детской самодеятельности и т.д. Он вёл концерты-лекции как музыковед, руководил небольшим симфоническим оркестром, аккомпанирующим приезжающим в Барнаул гастролёрам: певцам, скрипачам, виолончелистам и др., писал музыкальные рецензии для популярной в то время газеты «Красный Алтай», многие из которых подписывал псевдонимом «Аидов» [3].

Известный музыкант работал также в городском радиоузле. Благодаря ему барнаульцы могли слушать по радио классические музыкальные произведения в исполнении Ф.И. Шаляпина, Л.В. Собинова, А.В. Неждановой, арии из известных опер, в частности «Евгений Онегин». Это были пластинки из домашней коллекции А.И. Марцинковского [3].

Антонию Ивановичу Марцинковскому собирались присвоить звание «Почётный гражданин города Барнаула», но 22 октября 1937 года его арестовали по обвинению в организации никогда не существовавшей контрреволюционной шпионской, диверсионно-повстанческой «Польской организации войска» [10].

За неделю до своего ареста музыкант отправил сыну перевод в Красноярск, где тот учился в лесохозяйственном институте, на оборотной стороне которого написал: «...Сейчас завален накопившейся работой, устал, но многое интересного видел, пережил. Чудеса сделала Советская власть во многих городах! Чудные здания, парки, музеи! Будь здоров. Мы здоровы. Целуем...» [3]. Но, несмотря на поддержку новой власти, А.И. Марцинковский был арестован.

Имя известного барнаульского музыканта и педагога оказалось первым среди 26 человек, обвинённых в шпионаже и контрреволюционной деятельности: НКВД было особенно важно обвинить авторитетного и известного в Барнауле в 1930-х годах человека. А.И. Марцинковский родился в семье поляка и никогда не скрывал этого. Скорее всего, директор детской музыкальной школы № 1 им. А.К. Глазунова был арестован по национальному признаку.

17 января 1938 года А.И. Марцинковский был расстрелян в Барнауле, а 25 февраля 1958 года известный барнаульский музыкант и осуждённые с ним 26 человек были реабилитированы посмертно за отсутствием состава преступления [10].

Жена А.И. Марцинковского Августа Ивановна сразу после ареста мужа продала кому-то его фортепиано, а полученные деньги отправила в Ленинград дочери Ванде. В застенках НКВД она оказалась на следующий день после ареста мужа. Августа Ивановна Марцинковская скончалась 10 декабря 1938 года в больнице барнаульской тюрьмы от порока сердца [11].

Сталинские репрессии оборвали жизнь многих известных учёных, деятелей искусства и культуры, но остались их дела, результаты многолетней кропотливой работы. Созданная А.И. Марцинковским барнаульская детская музыкальная школа № 1 им. А.К. Глазунова сегодня считается лучшим музыкальным образовательным учреждением Алтайского края, высокая планка в развитии, взятая основателями школы, и сейчас сохраняется и обеспечивает ей ведущее положение.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Автобиография Антония Ивановича Марцинковского // Семейный архив С.Л. Марцинковской (получено по переписке 17 янв. 2010 года).
2. Письмо А.И. Марцинковского, адресованное В.П. Михайлову, начальнику Алтайского округа (24 сен. 1910) // ГААК. Ф. 4. Оп. 1. Д. 357. Л. 86–87об.
3. Мемуарные записки Людвиг Антоновича Марцинковского (1993) // Семейный архив С.Л. Марцинковской (получено по переписке 13 и 28 сентября 2009 года).
4. Жизнь Алтая. 1911–1915, 1917 // ГААК. Фонд газет. Оп. 6.
5. Топоров А. Я – из Стойла. Автобиографические записки // Сибирские огни. 2008. № 8. С. 23–38.
6. Гришаев В. Барнаульские педагоги – жертвы политических репрессий. Барнаул, 2010. С. 100–105.
7. Губушкина И.Г. Роль А.И. Марцинковского в развитии музыкальной культуры Барнаула // Актуальные вопросы становления и развития русской культуры: проблемы сохранения этнокультурной идентичности. Барнаул, 2011. С. 91–96.
8. Нестерова С.В. 125 лет со дня рождения деятеля музыкальной культуры А. И. Марцинковского (1874–1938) // Страницы истории Алтая. Барнаул, 2000. С. 23–26.

9. Объявление о приёме в детскую музыкальную школу № 1 имени А.К. Глазунова // Семейный архив С.Л. Марцинковской (получено по переписке 17 янв. 2010 года).

10. Архивно-следственное дело № 38181 по обвинению Марцинковского А.И., Арашкевич А.Я. и других в количестве 26 человек, начатое 26 июня 1937 г. // ГААК. Ф.Р. 2. Оп. 7. Д. 5517/1.

11. Архивно-следственное дело по обвинению Марцинковской А.И. по ст. 58-10 УК РСФСР, начатое 23 октября 1937 г. // ГААК. Ф. Р. 2. Оп. 7. Д. 2569.

BIBLIOGRAPHY

1. Autobiography of Anthony Ivanovich Martsinkovsky // family archive of S.L. Martsinkovskaya (received by correspondence January 17, 2010).

2. Letter to A.I. Martsinkovsky, addressed to V.P. Mikhailov, Head of the Altai District (24 Sep. 1910) // ГААК. Ф.4. Оп. 1. Д. 357. Л. 86–87 rev.

3. Memoir notes of Ludwig Antonovich Martsinkovsky (1993) // family archive of S.L. Martsinkovskaya (received by correspondence September 13 and 28, 2009).

4. Life of Altai. 1911–1915, 1917 // ГААК. Newspaper Fund. Оп. 6.

5. Toporov A. I am from the Stable. Autobiographical notes // Siberian lights. 2008. No. 8. S. 23–38.

6. Grishaev V. Barnaul teachers – victims of political repression. Barnaul, 2010. S. 100–105.

7. Gubushkina I. G. Time to return names and destinies // This is my world. 2009. 13 nov.

8. Nesterova S.V. 125 years since the birth of the figure of musical culture A. I. Martsinkovsky (1874–1938) // Pages of the history of Altai. Barnaul, 2000. S. 23–26.

9. Announcement of admission to the Glazunov Children's Music School No. 1 // family archive of S.L. Martsinkovskaya (received by correspondence January 17, 2010).

10. Archival investigation file No. 38181 on charges of A.I. Martsinkovsky, A.Ya. Arashkevich, and others in the amount of 26 people, started on June 26, 1937 // ГААК. Ф. Р. 2. Оп. 7. Д. 5517/1.

11. Archival investigation case on charges of A.I. Martsinkovskaya, under Art. 58-10 of the Criminal Code of the RSFSR, begun on October 23, 1937 // ГААК. Ф. Р. 2. Оп. 7. Д. 2569.

РАЗДЕЛ III ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ СИБИРИ И СОПРЕДЕЛЬНЫХ ТЕРРИТОРИЙ

УДК7:008(571.1/.5)

А.С. Бажина

*Аспирант по направлению подготовки «Культурология»,
Кемеровский государственный институт культуры,
(Кемерово, Россия)*

Научный руководитель – Л.Ю. Егле

*Кандидат культурологии, доцент,
Кемеровский государственный институт культуры
(Кемерово, Россия)*

ХАРАКТЕР ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ В ФОРМИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ СИБИРИ

В статье рассматриваются значение традиций и инноваций для региональной культуры, факторы формирования художественной жизни Сибири, а также способы кросс-культурного взаимодействия.

Ключевые слова: регионализм, глобализация, культурная традиция, художественная жизнь, кросс-культурное взаимодействие, Сибирский регион, переселенцы.

A.S. Bazhina

*Post-graduate student of specialty «Cultural»,
Kemerovo state Institute of culture (Kemerovo, Russia)*

Supervisor – L.Y. Egle

*PhD of Culturology, Associate Professor, Associate professor,
Kemerovo state Institute of culture (Kemerovo, Russia)*

THE TYPE OF INTERACTION OF CULTURAL TRADITIONS IN THE FORMATION OF THE ARTISTIC LIFE OF SIBERIA

The article examines the importance of traditions and innovations for regional culture, factors of formation of artistic life in Siberia, as well as ways of cross-cultural interaction.

Keywords: regionalism, globalization, cultural tradition, artistic life, cross-cultural interaction, Siberian region, migrants

В связи с распадом СССР в конце XX века в России началось активное самоопределение регионов, особенно в Сибири и на Северном Кавказе, где этнорегиональный фактор является ключевым в решении вопросов самоидентификации. Усиление региональной тенденции развития общества происходит параллельно с его глобализацией как процессом всемирной экономической, политической, культурной и религиозной интеграции и унификации. В культуре унификация просматривается, например, в использовании английского языка в коммуникации, стремлении к демократическому обществу и правовому государству, во введении международных стандартов, ориентировании в медиапространстве на западную культуру и т.д.

Регионализм в этом контексте приобретает функцию охраны этнической самоидентификации представителей государственных образований: «В качестве охранительной тенденции в условиях возрастающей унификации усиливается регионализм, ориентированный на определенное территориальное сообщество как действующего социального субъекта. Источником активности данного субъекта выступает коллективное самосознание – осмысление себя культурной общностью людей в конкретном географическом пространстве, по ряду параметров, отличающихся от других аналогичных общностей, проживающих за пределами данного пространства» [1].

Современная тенденция к глобализации в бытовой и хозяйственной областях жизни общества не применима к культурной среде. Только сохранение нематериального культурного наследия, культурное разнообразие открывают возможности для широкого диалога культурных традиций.

В самом общем виде под традицией понимается «социальное и культурное наследие, передающееся от поколения к поколению и воспроизводящееся в определенных обстоятельствах и социальных группах в течение длительного времени» [2]. Благодаря традициям достигается связь исторического прошлого с современностью, сохраняется культурная идентичность народов, воспроизводятся общественные ценности. Именно многообразие культурных традиций объясняет широкую палитру мировых культур.

На сегодняшний день телекоммуникация и всемирная информационная сеть Интернет способствует взаимодействию, обмену, заимствованию традиций разных общностей независимо от территории их возникновения. Часто заимствованные части культурного наследия, которые первоначально воспринимались как инновации, со временем прирастают к принимающей культуре и традиционализируются в ней. Такие процессы характерны для всех пластов культурной жизни общества: языковой, поведенческой, художественной, ценностной, бытовой и других. Таким образом, традиция несёт в себе не просто сохранение и трансляцию ценностей, в описанном выше случае она становится связующей нитью между культурами. «Характерное свойство традиции – в ее неоднозначности; она очень пластична, имеет подвижные рамки и способна в одной и той же культуре существовать в разных формах: то как культурная основа циклического повторения элементов жизнедеятельности человеческих сообществ, то как «строительный материал», на основании которого создается новый пласт культуры, либо как критерий, относительно которого оценивается современная культура, и др.» [3]. Благодаря этому в мире наблюдается процесс стремительной интеграции традиций и, как следствие, трансформации культуры.

Трансформация культуры не происходит сама по себе, ей способствуют многие внешние и внутренние процессы. С развитием и усложнением человеческой деятельности меняются их взаимоотношения, в связи с этим становится недостаточным тот набор традиций, который обеспечивал нормальное состояние общества. Инновации в нём могут проявляться постепенно, а могут и наступать внезапно, это зависит от потребности самого общества. Традиции присутствуют практически в любом проявлении социальной жизни, однако значимость их

в разных ее областях неодинакова: в одних сферах, например, в религии, они имеют принципиальный характер и выражаются в нарочито консервативной форме, в других, например, в современном искусстве, их присутствие проявляется в связях с новообразованиями. Одновременно с традициями следует рассматривать новации. Культурная новация входит в область культурной динамики и играет важную роль в процессе культуругенеза. Под новациями в культуре мы понимаем «возникновение впервые созданных культурных феноменов и культурных форм на основе смены мировоззренческих парадигм, в которых происходит переосмысление традиционных идей и взглядов, интерпретация их на ином ценностном уровне, с появлением новых идей» [4].

Традиция и новация – противоположные состояния существования культуры, но они находятся в постоянном взаимодействии. Традиции образуют «коллективную память» обществ и социальных групп, а новации, в свою очередь, обеспечивают развитие. С точки зрения Д.С. Лихачева, подлинная новация всегда основана на традиции: «Не все то, что воздвигается нынче в городах, есть новое по своему существу. Подлинно новая ценность возникает в старой культурной среде. Новое ново только относительно старого, как ребенок — по отношению к своим родителям. Нового самого по себе, как самоудовлетворяющего явления, не существует. Так же точно следует сказать, что простое подражание старому не есть следование традиции. Творческое следование традиции предполагает поиск живого в старом, его продолжение, а не механическое подражание иногда отмершему» [5]. По мнению исследователя, настоящая жизнь традиции заключается в её творческой интерпретации в современности, а не в догматическом её соблюдении. При этом Дмитрий Сергеевич был противником стилизации, отмечая, что это «пародия на подлинную красоту» [5].

Таким образом, наиболее ярко процессы, связанные с интеграцией традиций и инноваций, реализуются в творческой деятельности, формирующей художественную жизнь общества. Понятие «художественная жизнь» отличается от понятия «художественная культура». Художественная жизнь общества включает в себя не только деятельность мастерских, театров, киностудий и телестудий и т.д. По мнению исследователя Е.А. Ветохина, художественная жизнь – это «также деятельность всех участников художественного образования <...>. Это деятельность большого круга специалистов, обслуживающих читателей, зрителей, слушателей <...>. Наконец, – и это самое важное для определения «художественной жизни общества», – данная жизнедеятельность определяется степенью подготовленности масс к полноценному

восприятию произведений искусства, их активностью и сотворчеством с создателями художественных произведений» [6].

В региональной художественной жизни связь традиций и инноваций становится условием культурного самоопределения. Сохранение традиций и инноваций особенно важно для Сибирского региона, художественная жизнь которого формировалась в сложных условиях, под влиянием ряда факторов.

К середине XIX века в Сибири возрастают духовные запросы и стремление сибиряков к развитию художественной культуры. Строительство народных домов, школ, библиотек, театров, появление газет и возникновение частных коллекций в первую очередь способствовали формированию, становлению художественной жизни. «Дефицит культурно-просветительских учреждений в Сибири способствовал направлению основных сил интеллигенции на организацию культурных центров. <...> Участвуя в развитии художественной жизни сибирского общества, они участвовали в экспедициях по изучению быта и культуры инородцев, собиранию фольклорного материала; организовывали археологические экспедиции, выставки художников, читали лекции, писали отзывы на выставки художников, публиковали свои работы на страницах периодических и научных изданий» [6].

Значительную роль сыграло также переселение. Неоднородный этнический состав Сибирского региона обусловил обостренное чувство национальной идентичности, что определило обращение к региональным сибирским темам в художественном творчестве, а взаимодействие культур порождало обмен традициями, создание новых форм, направлений. Переселенцы, осваивавшие Сибирь, приспособившись к новым условиям, но старались сохранять основу своей идентичности. «Свидетельством важной роли национального своеобразия в профессиональном творчестве является так называемый сибирский стиль, или в терминологии своего времени, 1920-х годов, «сибирика». Наряду с изобразительным искусством, он хорошо представлен в литературе» [7].

В самом общем плане некоренное население Сибири и связанные с ним культурные традиции разделяются в сибирской исторической науке на старожильческие, формировавшиеся в течение XVII–XVIII веков, и позднпоселенческие (новосельческие), относящиеся к XIX – середине XX века. Естественно, между двумя историко-культурными пластами существуют связующие и промежуточные звенья [8]. «...сибиряки – выходцы из разных территорий Европейской России, поэтому в Сибири переплелись традиции севера и юга, Урала и Поволжья,

на позднем этапе формирования культурное пространство Сибири пополнилось западно-русскими, украинскими, белорусскими традициями, явлениями чувашского, эстонского, мордовского, немецкого, молдавского фольклора» [8].

Первыми переселенцами на территории Сибири были русские, которые впоследствии стали называться чалдонами. Их появление связывают с XVI веком, но точных данных не определено, «согласно исследованиям части историков, многие названия рек и поселений в Сибири имеют русские и славянские корни задолго до общепринятого завоевания Сибири Ермаком, а многие до сих пор применяющиеся в обиходе чалдонами слова относятся ко временам до XIV века» [9].

Географическое положение региона также влияет на формирование культурных традиций. Во-первых, это отдалённость от крупных культурных центров. Во-вторых, пограничное положение Сибири между Западом и Востоком. Запад приносит новации в области языка, форм выражения, а Восток отражается в стабильности тематики, консерватизме стилистических приемов, замедленных темпах развития.

Исторический путь развития российской культуры характеризуется частой сменой темпов развития, имеет дробный характер, что тоже влияет на художественную жизнь Сибири. Долгие застои сменялись решительными изменениями, где поколения отрицали друг друга, отвергали культурное наследие прошлого. «Обычно эволюция культуры сочетает моменты динамики с более спокойными периодами скрытых внутренних изменений. В Сибири это чередование почти не ощущается, процесс идет как цепь непрерывных изменений, он имеет импровизационный характер. Имена, явления, направления возникают и быстро исчезают, поскольку идет перманентное становление, не приводящее к образованию целостного явления. Во многом это обусловлено отсутствием в регионе «избыточности», то есть развитого интеллектуального слоя, дающего устойчивость, являющегося базой культуры. Недостаточность этого слоя делает развитие художественной культуры критическим» [7].

Сложные климатические условия в Сибири обуславливают затрату энергии не на созидание и создание культурных феноменов, а на сопротивление внешней среде. В сибирских реалиях сохраняются только востребованные обществом элементы. «Пример тому — сибирская иконопись, несмотря на все катаклизмы дожившая до наших дней. Иная ситуация сложилась в регионе с народным искусством, которое, несмотря на практическую потребность в нем, каких-либо самостоятельных ветвей не дало, хотя были многочисленные попытки сделать это» [7].

Предметы народного быта Сибирского региона согласуются с традиционными для центральной России.

На общую картину художественной жизни Сибири также влияет разнородность её городских центров. Города с более глубоким историческим прошлым, такие как Иркутск, Томск, Омск, начали формирование традиций ещё в XIX веке. В них имелся слой купечества или зажиточной интеллигенции, которая была приобщена к русской традиции. В другой ситуации находятся города, которые не имеют определенной культурной направленности, ориентируются на новации и различные влияния. Например, Новосибирск, построенный с промышленной целью. Промежуточное положение занимают города – бывшие крепости казачества, такие как Красноярск и Новокузнецк. Они также не имеют своего культурного базиса, но имеют множественные ориентиры, «испытывая при этом ностальгию о «высоком» искусстве» [7].

Одним из новоявленных факторов, влияющих на формирование художественной жизни Сибири, является миграционность. «Ощущение кратковременности пребывания в городе на протяжении трех последних десятилетий главенствует в сознании интеллигенции. Идет постоянное движение сил: из центра приезжают выпускники учебных заведений, некоторое время работают, став более или менее известными, лучшие уезжают назад» [7]. Успешные и подающие надежды выпускники местных учебных заведений стремятся в европейскую часть России, тем самым не внося вклад в межпоколенную трансляцию традиций.

Как уже видно из этих факторов, формирование художественной жизни Сибири сталкивалось и сталкивается с рядом трудностей. Поэтому нельзя говорить о стабильной и единой культурной среде. На территории России и Сибири на сегодняшний день гармонично существует множество культур, имеет место внутреннее кросс-культурное взаимодействие. М.А. Можейко формирует классификационные группы взаимодействий культурных традиций, основываясь на различных критериях. По генетическому критерию ею выделены следующие формы взаимодействия: интракультурная и экстракультурная. Интракультурная имеет место в том случае, когда внутри культурной системы одновременно выстраиваются дифференцированные культурные параллели, которые не могут быть сведены в одну систему. Экстракультурная ситуация вызывается внешними историческими причинами, заставляющими культурные системы сталкиваться. По критерию аксиологического статуса выделяются аксиологически вертикальное взаимодействие (взаимодействие уже устоявшейся традиции, называемой исследователем «ортодоксией», и перефирийной культурной традици-

ей), а также аксиологически горизонтальное взаимодействие (взаимодействие традиций, ни одна из которых изначально не является ортодоксией). В рамках второго типа рассматриваются два варианта его осуществления: а) одна из традиций возникает позже другой и в перспективе замещает её; б) взаимодействие нескольких исторически параллельно сосуществующих традиций. Последний критерий, который выделяет М.В. Можейко, – это степень выраженности содержательно-аксиологического противостояния. Здесь можно выделить оппозицию (столкновение) и параллельное сосуществование в рамках единой культуры тенденций, объективно альтернативных друг другу, но не стоящих в оппозиции [9].

Основываясь на этой классификации, можно сказать, что характер взаимодействия традиций в художественной жизни Сибири нельзя назвать однородным. В генетическом аспекте имеет место экстракультурная ситуация, так как изначально внешние причины принуждали культурные традиции взаимодействовать друг с другом: переселенцы, исторические изменения. После формирования относительно стабильного культурного состава характер взаимодействия трансформируется в аксиологически вертикальное. И на сегодняшний день мы видим параллельное сосуществование традиций в регионе, стремящихся к гармоничному существованию.

Таким образом, мы наблюдаем то, что на фоне процесса глобализации параллельно усиливается значение регионального своеобразия, культурной идентичности. Многообразие культур обеспечивается сохранением традиций, их живым бытованием и взаимодействием с новациями. Именно соединение на территории Сибирского региона многочисленных народностей, традиций, их взаимодействие, наряду с другими факторами, и создает индивидуальную картину художественной жизни Сибири.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Ускова М.А. Регионализм как принцип интерпретации русской культуры Сибири второй половины XIX – начала XX в. : автореф. дис. ... канд. культурологии. Кемерово, 2006. 157 с.
2. Гофман А. Б. Традиции. // Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 2. 1998. С. 227–228.
3. Запесоцкий А.С., Лукьянов В.Г. Дмитрий Лихачев: о сущности культурной традиции // Вопросы культурологии. 2007. №7. С. 4–12.
4. Цыплакова С.М. Традиции и новации в русской духовной музыкальной культуре. Новосибирск, 2010. 164 с.

5. Лихачев Д.С. Экология культуры // Д.С. Лихачев. Русская культура. СПб., 2000. С. 91–101.
6. Ветохин Е.А. Развитие художественной жизни Сибири в контексте влияния Сибирского областничества: автореф. дис. ...канд. искусствоведения. Барнаул, 2008. 274 с.
7. Боровикова Р.И. Типологические черты художественной культуры Сибири // Евразия: культурное наследие древних цивилизаций. Вып. 1. Культурный космос Евразии. 1999. С. 137–141.
8. Музыкальная культура Сибири: в 3 т. Т. 1. Традиционная музыкальная культура народов Сибири. Кн. 2. Традиционная культура сибирских переселенцев. Новосибирск, 1997. 157 с.
9. Малолетко, А.М. Первая русская колония в Сибири // Исторический опыт хозяйственного и культурного освоения Западной Сибири. 2003. С. 84–90.

BIBLIOGRAPHY

1. Uskova M. A. Regionalism as a principle of interpretation of Russian culture in Siberia in the second half of the XIX – early XX century. Author's abstract of the Cand. Kulturologii. Kemerovo, 2006. 157 p.
2. Hoffman A. B. Traditions // Cultural Studies. XX century. Encyclopedia, Vol. 2-1998, Pp. 227–228.
3. Zapesotsky A.S., Lukyanov V. G. Dmitry Likhachev: on the essence of cultural tradition // Questions of cultural studies.- 2007. No. 7. Pp. 4–12.
4. Tsyplakova S. M. Traditions and innovations in Russian spiritual music culture. Novosibirsk, 2010. 164 p.
5. Likhachev D.S. Ecology of culture // D.S. Likhachev. Selected works on Russian and world culture. SPb., 2000. Pp. 334–339.
6. Vetokhin E. A. Development of artistic life in Siberia in the context of the influence of the Siberian regionalism. Author's abstract of the Cand. Art history. Barnaul, 2008. 274 p.
7. Borovikova R. I. Typological features of the artistic culture of Siberia // Eurasia: cultural heritage of ancient civilizations. Issue 1. Cultural space of Eurasia. 1999. Pp. 137–141.
8. Musical culture of Siberia: in 3 vols. 1. Traditional musical culture of the peoples of Siberia. Book 2. Traditional culture of Siberian immigrants / Com. on culture Of the administration of the Novosibirsk region; Novosibirsk state Conservatory named after M. I. Glinka. Novosibirsk, 1997. 157 p.
9. Maloletko A.M. The First Russian colony in Siberia // Historical experience of economic and cultural development of Western Siberia. 2003. Pp. 84–90.

УДК 7.071(571.151)

Т.С. Пятецкая

*Магистрант кафедры истории искусства, костюма и текстиля,
Алтайский государственный университет (Барнаул, Россия)*

Научный руководитель – И.В. Черняева

*Кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой истории
искусства, костюма и текстиля,
Алтайский государственный университет (Барнаул, Россия)*

ЗНАКИ И СИМВОЛЫ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ АЛТАЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ (НА ПРИМЕРЕ РАБОТ В.Г. ТЕБЕКОВА, С.В. ДЫКОВА)

Автор анализирует знаки и символы, которые используют современные алтайские художники в своих произведениях. Под знаком автор понимает общепринятые условные обозначения предметов, явлений, действий. Символ является синтезом знака и образа. Символы и знаки, представленные в работах алтайских художников, находятся на стыке двух культур: алтайской и древнеславянской.

Ключевые слова: знак, символ, алтайские художники, скифо-звериный стиль, древнеславянские узоры.

T.S. Pyatetskaya

Undergraduate student of the Department of History of Art, Costume and Textile, Altai State University (Barnaul, Russia)

Supervisor – I.V. Chernyaeva

Candidate of art history, associate professor, head. Department of History of Art, Costume and Textile, Altai State University (Barnaul, Russia)

CHARACTERS AND SYMBOLS IN THE WORK OF MODERN ALTAI ARTISTS (FOR EXAMPLE THE WORKS BY V.G. TEBEKOV, S.V. DIKOV)

This work examines the signs and symbols that are used by modern Altai artists in their works. Under the sign, the author of the article understands

the generally accepted symbols of objects, phenomena, and actions. A symbol is a synthesis of a sign and an image. The symbols and signs represented in the works of Altai artists are located at the junction of two cultures: the Altai and the ancient Slavic.

Keywords: sign, symbol, Altaic artists, Scythian-animal style, Ancient Slavic patterns.

Знаки и символы во все времена имели большое значение для человечества. С первобытных времен люди создавали знаки и символы, их вариации и использовали с целью передачи конкретной информации как современникам, так и будущему поколению (например, зарубки на дереве – предупреждение об опасности). Скульптура, живопись, графика, вышивка и другие различные виды искусства в разные эпохи служили носителями знаковых и символических кодов, которые впоследствии расшифровывались зрителем, читались и соотносились с его культурной картиной мира. Причиной непонимания некоторыми современными зрителями полотен древних мастеров является именно отсутствие необходимых ключей интерпретации заложенных кодов, несоответствие двух художественных реальностей. Подобная ситуация складывается в трактовке реципиентом современного изобразительно искусства.

Многие произведения кажутся причудливыми и странными, вырванными из контекста русской культуры. Все чаще работы алтайских художников становятся предметом исследований искусствоведов и художественных критиков. Возникает вопрос: почему современный зритель не может читать код произведения художника своей эпохи? Причиной этому является намеренное использование знаков и символов, присущих чужой инородной культуре или же эпохе. Работы современных алтайских художников созданы для внимательного и вдумчивого зрителя, готового погружаться в мир другой художественной реальности и исследовать его. Произведения алтайских символистов – кладезь информации: история, культура, быт народа и его менталитет – все это передается посредством символов и знаков, заложенных в произведении.

Цель статьи – трактовка знаков и символов в произведениях алтайских современных художников. Методологической основой исследования явились труды следующих исследователей: Н.Ю. Афанасьевой [1] Е.П. Маточкина [2], Л.И. Нехвядович [3], Л.И. Снитко [4], Н.Е. Киселевой [5], Э. Эдокова [6].

Под знаком в нашем исследовании понимаются общепринятые условные обозначения предметов, явлений, действий. Примерами зна-

ков могут служить дорожные знаки или условные обозначения на географических картах, звуковые сигналы – SOS, сирена скорой помощи, разные жесты и т. д. Символом же является знак, раскрывающий какой-либо образ, понятие, идею. Он воплощает общие для людей переживания, идеи и является синтезом знака и образа. Символ может быть обозначен числом, цветом, геометрической фигурой, формой, предметом.

В историческом ракурсе ключевыми символами средневековой живописи являлись хлеб и вино – символ причащения, цветы (лилия, ирис – символ Богородицы). Используя данные символы в своей работе, любой художник Средневековья мог добиться определенной атмосферы в своем произведении и вызвать у зрителя чувства благоговения, благоденствия, чистоты, не прибегая к созданию собственных образов Богородицы или процесса причащения (С. Боттичелли «Благовещение»). Каждой эпохе и народу был присущ свой характерный набор символов и знаков, без которых взаимопонимание между художником и зрителем невозможно.

Символика произведений алтайских художников тесно связана с культурой алтайского народа. С древних времен Горный Алтай считался сакральным местом, содержащим в себе все тайны мира. Вспомним легенды о Беловодье, Шамбале, которую под силу было разыскать лишь избранным личностям с чистым и храбрым сердцем [4, с. 34]. Г.И. Чорос-Гуркин, алтайский художник-пейзажист, восхищался его чистотой и нетронутостью: «Взгляните на девственную чистоту Алтая, на его красавицу, волшебную Катунь, этот символ вечной жизни и почувствуйте, что Дух Вселенной бодрствует в ней от создания мира...» [7, с. 6].

Многие современные алтайские художники связали свою творческую карьеру со скифо-звериным стилем именно по причине территориальной близости к Горному Алтаю – «колыбели цивилизаций». Н.К. Рерих по этому поводу писал: «Алтай – узел переселения народов, один из главных путей, по которому древние племена передвигались из Центра Азии на равнины Сибири и далее в Европу» [8, с. 15]. В Горном Алтае учеными было совершенно множество находок: зооморфные наскальные рисунки у левого берега Бии, в Денисовой пещере, удивительное количество петроглифов с изображениями человека и животных, различные места захоронений алтайских народов. Сам быт и культура алтайцев до сих пор насыщены элементами скифо-звериного стиля, начиная с тотемизма, заканчивая вышивкой, узорами на одежде и домашней резьбой [9, с. 24].

Скифо-звериный стиль определим как символ, так как он носит в себе признаки как знака, так и образа: зооморфные персонажи обладают неким набором обязательных характеристик (неестественные позы животных, преувеличение некоторых частей тела, отсутствие сюжетных композиций, статичность персонажей, фрагментарность изображения, тенденция к трансформациям и перевоплощениям из одного существа в другое), однако и индивидуальное начало в них тоже присутствует. Каждый зооморфный образ в работах алтайских художников видоизменен, переосмыслен и представлен в новом свете. Кроме алтайских символов, связанных со скифо-звериным стилем, в работах алтайских художников часто встречаются древние славянские узоры: различные вариации сочетания геометрических фигур: ромбов, треугольников, квадратов, точек, многогранников. Данные геометрические фигуры часто сливались древними славянами в целостный единый рисунок, что позволяло создавать уникальные смыслы и придавать вещам неповторимое обереговое значение. Такие узоры обычно изображались на предметах быта, использовались в вышивке, домашней резьбе, носили в себе обережные функции [6, с. 38].

Древние славянские узоры определим как знаки, так как в свое время они играли роль общепринятых обозначений конкретных понятий и явлений. Изображение ромба на платье молодой девушки было непременным атрибутом женского костюма, так как ромб как знак обозначал плодovitость, в том числе и женскую. С возрастом ромбов на платье женщины становилось все меньше. Это говорило о постепенном увядании детородной функции. Существовали различные вариации изображения ромбов (например, ромб с точкой), однако значение данного знака на протяжении существования древнеславянской культуры оставалось неизменным.

Культурологи и искусствоведы условно разделяют славянские знаки на свастичные (солярные), обережные и аграрные. Свастичные знаки несли мощный положительный заряд, символизировали сакральное божественное начало. Аграрные символы призваны были улучшить качество урожая, увеличить плодovitость, в том числе и женскую, богатство. Обережные символы служили специфическими амулетами против темных сил. Интерес алтайских художников к славянским знакам обусловлен стремлением вспомнить традиционную славянскую культуру, возвратиться к истокам, помочь зрителю окунуться в мир классических ценностей (семья, забота об экологии, отношение к животным с почетом, как к братьям меньшим) [5, с. 45]. Произведения современных алтайских художников глубоко метафоричны и совмещают в себе алтайскую и славянскую культуры.



Рис. 1. С.В. Дыков. Хозяйка озера

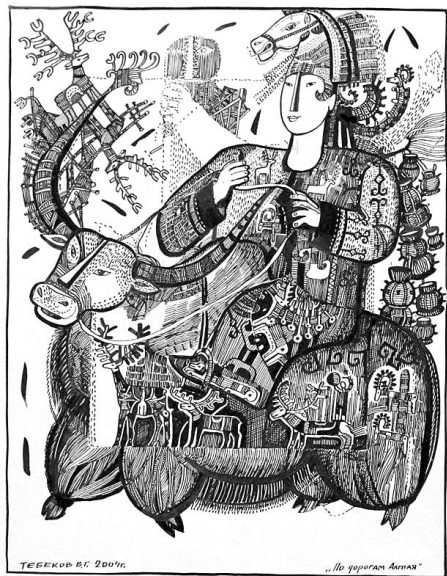


Рис. 2. В.Г. Тебеков. По дорогам Алтая

Одним из самых ярких представителей алтайского символизма считается Сергей Владимирович Дыков, член союза художников РФ. Художник пишет в этноархаическом стиле. Свое творчество он определяет как попытку синтеза духовной культуры народов Горного Алтая с современным видением мира. М. Туркушева, почетный журналист «Звезды Алтая», очень точно и емко описывает творчество С.В. Дыкова: «Фольклорный мифопоэтизм, интерес к шаманским мистериям трансформируются в графическую речь, соединяющую образы поэзии с преобразенной реальностью» [10, с. 3].

Сам художник описывает свое творчество как интуитивное, говоря, что образы рождаются непосредственно во время работы над картиной. Неизвестно, что тебе подскажет белый холст. Произведения С.В. Дыкова полны символов и скрытого смысла. На формирование собственного стиля повлияло окружение художника. С.В. Дыков родился в Горно-Алтайске и с детства был

крепко связан с природой Горного Алтая. Так родилась тематика и основные образы работ художника [3, с. 3].

Проанализируем творчество С.В. Дыкова на примере его произведения «Хозяйка озера». На работе изображен алтаец в национальной

одежде, пытающийся обнять озеро и поедающий рыбу. Рыба, окружающее пространство, да и сам алтаец изображены довольно примитивно, так, словно рисунок выполнил ребенок. Черты лица, положение тела в пространстве главного героя произведения обладают неправильными пропорциями: глаза алтайца находятся на одной половине лица в ряд, волосы лежат неестественно, голова и руки слишком большие для ног, да и сам человек непропорционально большой по отношению к окружающему миру. Данный прием использован не случайно. Художники-примитивисты часто применяют его в целях усиления контраста более значимых фигур и менее значимых. Алтайца мы будем считать более значимой фигурой произведения. Об этом свидетельствует его рост. Необычайно большие руки и голова выполняют главенствующую функцию в развитии сюжета произведения. Именно верхняя часть туловища взаимодействует с центром работы – озером: руки обнимают озеро, голова пытается поглотить рыбу. Не случайно мы обратились именно к этой работе. Данное произведение – кладезь зооморфных, антропоморфных символов и славянских знаков. Одним из центральных зооморфных образов произведения является рыба. Рыба в славянской культуре всегда имела большое значение. С ней связано множество легенд и народных сказок («Емеля и Щука», «Лягушка Царевна» и др.), в которых рыба всегда предстает как волшебный помощник, покровитель. На спине рыбы изображено некое подобие свастики. Свастика представляет собой солярный знак и символизирует благоденствие, плодovitость, в том числе и женское. В элементы свастики включены некие подобия лиц. Да и сама рыба с человеческим лицом. В то время как на фигуре алтайца изображены зооморфные символы: птица, лягушка, змея. Знаковым элементом является поглощение рыбы алтайцем. Внешне это выглядит не как убийство, а как некий поцелуй, слияние двух энергий, перевоплощение одного существа в другое. Данная работа отражает связь алтайцев с природой, тотемизм, присущий скифо-звериному стилю, восприятие мира природы как части себя. Следует обратить внимание на то, что некие подобия человеческих лиц расположены на холмах, камнях, горах, солнце. Очеловечивая пространство своей работы, С.В. Дыков пытается выразить алтайский менталитет, показать современному зрителю дух алтайского народа: коренные жители Горного Алтая издавна верили в одухотворенность своей земли, ее сакральное значение. Они считали Горный Алтай живым существом, своим благодетелем и кормильцем, и почитали как божество. Именно отсюда стал развиваться тотемизм [2, с. 24].

Тема обожествления Горного Алтая является ключевой в творчестве художника. Целая серия работ С.В. Дыкова посвящена символическому представлению человека и Вселенной как единого целого: «Лес заклинаний» (1991), «Лесные девы» (1991), «Лесные люди» (1995), «Лесные сестры» (1992), «Вечернее опьянение духов леса» (1995), «Жертвенник у подножия черного кедра» (1991) [1, с. 45]. В антропоморфном варианте представлены деревья – в виде женщин. Их образ дополнен женским знаком – треугольником острым углом вниз. Образ рыбы, воды также является женским знаком, а в сочетании со свастикой он олицетворяет собой женскую плодovitость, богатство. Это также можно рассматривать как символ единения женского и мужского начала. Помимо свастики, в работе С.В. Дыкова мы можем заметить и другие знаки: круг с точкой и руна Чернобог. Круг с точкой мы обнаружим, присмотревшись к антропоморфным холмам. Их лица представляют собой глаза (два круга с точкой в центре) и улыбку. Согласно древнеславянской знаковости круг с точкой представляет собой единение божественного, Вселенной с личностью. Если рассматривать сакральное как мужское начало, а личностное как женское, то это еще раз подтверждает, что главная тема рассматриваемой нами работы – слияние, единение. Руна Чернобог не сразу можно заметить в произведении. Она располагается справа и представляет собой некое подобие дерева с корнями и кроной листвы в виде шарика с точкой. Обратившись к славянской символике, мы вспомним, что руна Чернобог олицетворяет собой противоположность Белобога, хаос разрушения, бессознательное начало, темную энергию, кризис, но вместе с тем и последующее перерождение. Произведение С.В. Дыкова «Неоархаика» глубоко символично и является носителем множества знаков и символов, которые можно расшифровать, обратившись к культуре древних славян, а также к скифо-звериному стилю.

Валерий Герасимович Тебеков, почетный художник РФ, в своем творчестве обращается к природе Горного Алтая. Об этом он пишет так: «Мое творчество лежит в плоскости Запада и Востока. Это художественное образование – Русская живописная школа, а творческая основа – Алтай, скифские мотивы, костюмы. Все воплощается в графике, живописи в сценографии» [10, с. 4]. В основе работ В.Г. Тебекова неповторимый графический стиль – синтез авангарда, иконологии и артефактов первобытного искусства, «талантливо сплетенных в единую картину мироощущения человека, живущего на Алтае».

Живопись и графика В.Г. Тебекова полны зооморфными образами, тотемизмом, природными духами и сакральными алтайскими символа-

ми. В основном работы художника весьма мозаичны и наполнены многочисленными деталями. Произведение художника «По дорогам Алтая» насыщено мелкими деталями в виде оленей, баранов, выполненных в скифо-зверином стиле, узоров в виде ромбов с завитушками, а также славянских знаков. Автор акцентирует внимание зрителя на богатую роспись рисунка, заставляет задумываться над скрытым смыслом произведения и сделать попытку его расшифровать.

Первое, что бросается в глаза в узоре произведения – животные. Они легче всего различаются на фоне мелкой росписи. Это неслучайно: в скифо-звериной культуре олень является образом мировой модели и существом, которое переносит души умерших в потусторонний мир. В искусстве древних племен Саяно-Алтая и всей восточной половины скифо-сибирского ареала встречаются изображения как марала (благородного оленя), так и северного оленя. Эти два образа оленя в корне различаются. Благородный олень представлял собой символ сакрального начала, стремление к свободе, утонченность. Он всегда изображался с высокой шеей, длинными тонкими ногами и ветвистыми рогами. Северный же олень ассоциировался с бытовым, земным началом, так как считался одомашненным животным. Самым ярким образом северного оленя можно считать оленя, ликующего на роге быка. Рядом с ним располагается вигвам, подтверждающий тот факт, что речь идет об одомашненном животном. В нижней части бычьего рога прямо под северным оленем располагается благородный олень как зеркальная противоположность одомашненному животному. Тем самым художник выстраивает мир единства и взаимодействия противоположностей.

Обратимся к другим зооморфным образам в данном произведении. В графике В.Г. Тебекова присутствуют образы барана, лошади и быка. В разных культурах мира баран является символом оплодотворяющей силы, мужского начала, солнечной энергии. Бык и лошадь, так же, как и баран, олицетворяют собой мужское начало, силу, землю, что хорошо сочетается с образом алтайца, правящего вьючным животным, образом уверенного и надежного хозяина своих владений. Данный образ подкрепляется узором из ромбов с завитушками. Вспомним, что ромб олицетворяет благоденствие, богатство, плодovitость, процветание. Завитушки в сочетании с ромбом часто выступают в роли зооморфных элементов как некие ростки. Ростки воспринимались древними славянами не как обычные растения, а как начало новой жизни. Дело в том, что от количества и качества урожая зависело то, какой будет зима среднестатистического крестьянина: голодной или сытой. Поэтому росток как символ имеет большое значение для культуры древних славян.

Творчество современных алтайских художников обладает метафоричностью и предназначено для вдумчивого зрителя, готового расшифровывать знаки и символы, заложенные в произведении. Алтайские художники работают на стыке двух культур: алтайской и славянской. Творчество алтайских художников до сих пор остается недостаточно изученным и представляет большой интерес для науки и искусствоведческой практики.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Афанасьева Н.Ю. Архетипические мотивы живописных произведений Сергея Дыкова // Искусствоведение. 2006. С. 179–184.
2. Маточкин Е.П. Искусство Горного Алтая: взгляд вглубь веков // Сибирский миф. Голоса территорий. Образы и символы архаических культур в современном творчестве. Омск : НП Творческая студия «Экипаж», 2005. С. 15–23.
3. Нехвядович Л.И. Этнические традиции как основа художественного своеобразия современного искусства // Культурное наследие Сибири. 2013. № 14. С. 102–106.
4. Снитко Л.И. Первые художники Алтая. Л. : Художник РСФСР, 1983. 155 с.
5. Киселева Н.Е. Изобразительное искусство Алтайского края. История, современность, педагогический аспект. Барнаул, 2006. 106 с.
6. Эдоков В. Возвращение мастера. Горно-Алтайск, 1994. 237 с.
7. Гуркин Г.И. // Томск от А до Я: Краткая энциклопедия города / под ред. Н. М. Дмитриенко. Томск : Изд-во НТЛ, 2004. 440 с.
8. Рерих и Алтай : сборник. 3-е изд. Новосибирск: Издательский центр РОССАЗИЯ Сибирского Рериховского Общества, 2014. 168 с.
9. Черняева И.В., Нехвядович М.С. Сакральное пространство этнокультуры в современном искусстве Большого Алтая // Культурное наследие Сибири. 2020. № 2 (30). С. 80–85.
10. Звезда Алтая : электронный журнал. URL: zvezdaaltaya.ru (дата обращения: 26.01.2021).

BIBLIOGRAPHY

1. Afanasyeva N. Yu. Archetypal motifs of paintings by Sergei Dykov // Art Criticism. 2006. Pp. 179–184.
2. Matochkin E. P. Iskusstvo Gornogo Altay: vzglyad v glub ' vek [The Art of the Mountain Altai: a look deep into the centuries]. Voices of territories. Images and symbols of archaic cultures in contemporary art. Omsk: NP Creative studio "Crew", 2005. Pp. 15–23.

3. Nekhvyadovich L. I. Ethnic traditions as the basis of the artistic originality of modern art // Cultural Heritage of Siberia. 2013. No. 14. Pp. 102–106.
4. Snitko L. I. The first artists of Altai. L.: Artist of the RSFSR, 1983. 155 p.
5. Kiseleva N. E. Fine art of the Altai Territory. History, modernity, pedagogical aspect. Barnaul, 2006. 106 p.
6. Edokov V. Return of the master. Gorno-Altaysk, 1994. 237 p.
7. Gurkin G. I. // Tomsk from A to Z: A brief encyclopedia of the city. / Ed. by Dr. N. M. Dmitrienko. Tomsk : Publishing House of NTL, 2004. 440 p.
8. Roerich and Altai: Collection. Edition 3-e. Novosibirsk: ROSSASIA Publishing Center of the Siberian Roerich Society, 2014. 168 p.
9. Chernyaeva I. V., Nekhvyadovich M. S. The sacred space of ethnoculture in the contemporary art of the Great Altai. Cultural heritage of Siberia. 2020. No. 2 (30). Pp. 80–85.
10. 10. Star of Altai: Electronic journal. URL: zvezdaaltaya.ru (date accessed: 26.01.2021).

УДК 7.047:7.071(574)

Г.Б. Фрадкина

*Преподаватель, музыкальный колледж –
музыкальная школа для одарённых детей (Павлодар, Казахстан);
аспирант Института искусства и дизайна,
Алтайский государственный университет (Барнаул, Россия)*

Л.И. Нехвядович

*Доктор искусствоведения, доцент,
Алтайский государственный университет (Барнаул, Россия)*

ПЕЙЗАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ КАЗАХСКИХ ХУДОЖНИКОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

В статье дана характеристика формирования в Казахстане специфической художественной среды. Рассмотрены особенности ландшафтного пейзажа в творчестве казахских художников второй половины XX века. Приведены примеры работ представителей различных направлений пейзажной живописи, выявлена роль пейзажа в современной национальной казахстанской живописи.

Ключевые слова: казахские художники, изобразительное искусство, пейзаж, суровый стиль.

G.B. Fradkina

Teacher, College of Music – Music School for Gifted Children

(Pavlodar, Kazakhstan);

Postgraduate student of the Institute of Art and Design,

Altai State University (Barnaul, Russia)

L.I. Nekhvyadovich

Doctor of Arts, Associate Professor, Altai State University (Barnaul, Russia)

LANDSCAPE IN THE WORK OF KAZAKH ARTISTS OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

The article describes the formation of a specific artistic environment in Kazakhstan. The features of the landscape in the work of Kazakh artists of the second half of the XX century are considered. Examples of works by representatives of various directions of landscape painting are given, the role of landscape in modern national Kazakh painting is revealed.

Keywords: Kazakh artists, fine art, landscape, severe style.

В первой половине XX века в Казахстане происходит формирование специфической художественной среды, для которой характерна деятельность трех категорий художников.

Е.Ю. Личман к первой категории относит русских художников, приехавших в составе экспедиций Русского географического общества, которые изучали историю и культуру края, например, Н.Г. Хлудова. Некоторые художники оказались в республике в результате сталинских репрессий и эвакуации в годы Великой Отечественной войны. Ко второй категории отнесены художники, которые прошли обучение в первых художественных студиях края, среди них автор называет А. Кастеева, У. Тансыкбаева, А. Степанова, В. Уфимцева. Представителями третьей категории являются молодые в то время (конец 40-х годов XX века) воспитанники Петербургской Академии художеств – Г. Исмаилова, К. Тельжанов, Московского художественного института им. В.И. Сурикова – М. Кенбаев; Московского государственного института кинематографии – С. Романов, А. Галимбаев, которые при работе в Казахстане приносили новые художественно-пластические средства и эстетические взгляды русской школы живописи [1]. Деятельность

указанных категорий художников, очевидно, и способствовала формированию главных предпосылок становления самобытности казахской живописной школы.

Период 1920–1940-х годов теснее всего связан с пейзажем. Для пейзажа начального периода характерно многообразие форм и стилистики. Началом был натурализм этнографических пейзажей Н.Г. Хлудова, впоследствии происходит усложнение пейзажного жанра с приобретением онтологического ракурса в творчестве А. Кастеева. Для развития пейзажного жанра характерны многоплановость, декоративное усложнение, семантическая насыщенность живописи, что мы видим в творчестве У. Тансыкбаева.

В формальном плане пейзажная живопись рассматриваемого периода находится под влиянием русской реалистической живописной традиции. Но уже на этапе становления пейзажные произведения казахских художников отличает яркая самобытность национального мировидения. Для творчества множества живописцев старшего поколения пейзажный жанр занял доминирующее положение (картины Н. Хлудова, А. Исмаилова, У. Тансыкбаева). Именно в области пейзажа и через него происходил «диалог с инонациональными традициями» [1].

Изобразительное искусство Казахстана за столетний период своего развития прошло дорогами русско-европейской школы и в столь короткий промежуток времени сумело вобрать в себя все перипетии эпохи глобальных перемен.

Если начало становления профессиональных видов искусства в казахских степях демонстрировало желание познавать, осваивать иное, выработать новый способ трансляции собственных мыслей, то ко второй половине XX века это уже сформированное в идеалах соцреализма пространство находилось в состоянии поисков собственной идентичности.

Хрущевская оттепель сыграла большую роль в формировании творческого развития художников Казахстана. Именно в этот отрезок времени наблюдались «ослабления» политического давления власти и проявились неистребимые в народной душе тенденции к самосознанию, идентификации по признакам историко-этнической принадлежности своей собственной культурной среды в мировой общности людей [2, с. 223].

Уже в творчестве мастеров пятидесятых и шестидесятых годов XX века можно наблюдать стремление выйти из-под контроля власти, найти новые формы выражения в искусстве, а не слепо копировать работы академического типа.

В 1950-е годы искусство Казахстана, отходя от соцреалистической доктрины, выходит к проблемам формального качества. Процесс утверждения станковой живописи развивался на основе использования лучших образцов мирового искусства, в первую очередь импрессионизма и модерна. Восприняв основные принципы импрессионистического видения через призму русского опыта, казахстанские художники открыли миру новое прочтение непосредственности восприятия действительности. Именно интенсивное овладение пленэрностью осветило палитру живописцев этих лет, помогло каждому из них определить свой почерк. Обращение к «чистой» природе умножило эстетическое понимание специфического языка живописи, пластические возможности красочной фактуры, взаимодействие светоносных и декоративных свойств цвета. Но не только благодаря «техническим средствам» резко изменилось состояние пейзажного жанра республики. С выходом в пленэр получает свою автономность камерный пейзаж, усиливший внимание художников Казахстана к конкретной реальности, к красоте «малого» фрагмента жизни [3, с. 3].

Советское художественное творчество 1960–1980-х годов породило сильные, выдающиеся произведения, относящиеся к так называемому суровому стилю. Художественный феномен мастеров «сурового стиля» воплотил в себе интереснейшее культурно-религиозное движение советского изобразительного искусства второй половины XX века, ознаменовавшее начало нового развития отечественной живописи и оказавшее существенное влияние на ее дальнейшее развитие. Оригинальная живопись «суровых» чаще всего монохромная, палитра работ намеренно ограничена, часто используют три-четыре основных цвета. Стилю присуща особая «рубленность» форм, и даже легкие плывущие облака в картинах имеют конкретные очертания и могут напоминать геометрические объекты. Композиции картин, как правило, намеренно грузные, как бы «приземленные», а силуэты нарочито угловатые, будто выполненные из камня. Суровый стиль формально заканчивается ориентировочно в конце 1970-х годов (дав толчок последующим художникам), однако его влияние велико даже сегодня [4, с. 15].

Если обратиться к творчеству казахских художников, то необходимо отметить, что в 1960-е годы происходит отказ казахстанских художников от повествовательности. Не рассматриваются ностальгические нотки, где имеет место пафосный жизнеутверждающий тонус верности национальным традициям, росту национального самосознания и пробуждающегося мирочувственного процесса в общественной жизни страны.

В этот период наблюдается несколько линий развития изобразительного искусства в Казахской ССР. С одной стороны, художники обратились к композиционным построениям восточной миниатюры, а с другой – глубже и шире стали рассматривать орнаментальную систему казахского народа. Это дало в первом случае возможность свободного чувства пространства и временных компонентов в композиции в обобщении формы, а во втором – раскрыло динамику ощущения крупного модуля, отождествив сосуществование локальных цветовых плоскостей, что в итоге предопределило ясность конструктивного решения и лаконичность рисунка.

В манере пейзажной романтики работают ряд художников: М.С. Кенбаев («Ловля лошадей», 1961; «Песня чабана», 1960-е); С.А. Мамбаев («В моем городе», 1960; «Весна», 1964); Г.Т. Шереметьев («Дали Семипалатинска», 1960); Н.Н. Тансыкбаева («По дорогам Казахстана», 1961).

Так, поэтикой наполнены и просторы родной природы в произведениях Сабура Мамбеева. Он пишет полотно, наполненное любовью и щемящим чувством ностальгии по уходящему культурному наследию. Что касается технической стороны работы мастера, то техника работы широкой плоскостью кисти позволяет художнику создать очень красивую красочную картину, построенную на гармоничном сочетании плоских цветовых пятен. Это напоминает как традиционную народную систему сочетания декоративного пятна в прикладном искусстве, так и опирается на искусство русского символизма (Виктора Борисова-Мусатова).

Для С. Мамбеева прошлое стало символом гармонии человека и природы, когда его внутренний мир всецело скоординирован с внешним природным окружением. Такое состояние было возможно в прошлом, возможно и в настоящее время, если не терять связь с этим культурным прошлым. Современность проявляется в образах людей, в той свободе, что излучают краски окружающего пространства, наполненного светом, ароматом чистого воздуха и в той полной естества свободной позе фигур, что свидетельствует о чувстве собственного достоинства человека. Но при всей своей поэтичности мир этот удивительно хрупок, словно едва проявившись, через мгновение растворится в дымке пространства и времени. Как ни прекрасен этот мир, он очень тонок и хрупок для вечности, он как мираж. Подобное состояние, конечно, опирается на опыт импрессионистического видения мира, получивший популярность в советском искусстве, несмотря на преграды, хотя и имеет свою специфику выражения [2, с. 225].

В 60-е годы новые выразительные средства в пейзажной живописи ведут к поиску динамичности, лаконизму и простоте фабулы, обобщая

яркую эмоциональность и остроту характера в единую сюжетно-тематическую композицию.

Казахские художники разрабатывают новый национальный «суровый стиль» без маньеризма, иллюстрированности и пафоса, ставят перед собой задачи поиска «правды жизни». Они обратились к содержанию, условной обобщенности формы, отвергают описательность, «манерное позирование», наполняют композицию жесткостью рисунка, лаконичностью и условностями цветов без натурального соотношения. Это отразилось в индустриальном пейзаже: В.Я. Ткаченко («Городской пейзаж», 1960), К.Я. Баранов («На новой земле», 1963), А. Кастеев («Аксайский карьер», 1967)[5].

Обратимся к творчеству Абылхана Кастеева. Так, в картине «Аксайский карьер» художник объединил в единое целое изображение статичности буровых установок, механизмов, машин и динамики, в которой пребывают рабочие. Картина присуща особенная поэтика, которая выражает красоту и грандиозность труда и свершений новой эпохи. Еще одна картина, созданная А. Кастеевым, на которую хотелось бы обратить внимание – «Турксиб» (1969). Картина создана по личным воспоминаниям художника, который в 1927 году принимал непосредственное участие в строительстве этой железнодорожной магистрали. Этот важнейший объект – дорога, соединившая Сибирь и Среднюю Азию, – новая веха в жизни степных казахов.

Одна из основных особенностей реалистической живописи Кастеева заключается в его отношении к природе и в целом к миру: он настолько уважал и восхищался созданным творцом миром, что пытался старательно повторить ту красоту, которую видел, не посягая при этом на свои личные коррективы [6].

В 1970-е годы сюжетно-тематическая картина связана с умением мастера видеть жизнь, подмечая самые важные аспекты. Пейзаж служит тем «катализатором», в котором жажда слома, как страсть, задает программные сцепки слияния универсума бытия и небытия всему замыслу и сюжетно-тематическому образу картины. Событийность в работах казахских живописцев в пейзаже наделена самыми простыми средствами выразительности. На фоне «героев» развивается сюжетная драматургия картины: в степи, городе, ауле, в горах, в индустриальных поселках, шахтах, усиленная «жанровостью», так как бытовое действие в них не столь существенно. На передний план выходит простой трудовой человек, поглощенный нелегким трудом, без декоративно-праздничного ощущения жизни. В картинах Б.Х. Табиева («Базар», 1971), Ш.Т. Сариева («Рыбаки», 1971) и других художников данного периода изображе-

ны простые люди: торговцы, рыбаки, сельские жители, чабаны, шахтеры, рабочие и др.

Представителем рассматриваемого периода является Сахи Романов. Будучи с самого раннего детства наполненным глубоким чувством любви к своей родной земле, Сахи преодолевает путь от ведущего художника казахской киноиндустрии до мастера, внесшего значительный вклад в национальное изобразительное искусство. Работая над своим стилем, Сахи уделяет особое внимание не только изображаемому типажам, поиску цветовых ощущений, но и общему впечатлению от увиденного. Художник говорил, что для него важно «услышать цветовой звук земли, передать в цвете ее запах». Приближаясь к картинам Сахи Романова, вовлекаешься в удивительное действо, подобное театрализованному представлению, в настоящее пиршество красок. То это контрастные перепады охры и оранжевого, зелени и ультрамарина в глобальных масштабах гор и степей, держащих, словно в бережных ладонях матери Земли, безмятежно спящего малыша, вольно разметавшегося в своей колыбели под высоким небом («Под небом Родины», 1973), то сияющее молодостью прекрасное лицо смуглой казашки на фоне горного ландшафта («Турсун», 1973) [7].

Третий этап (1980-е годы) качественно отличается от времени «шестидесятников» и «семидесятников». Наблюдается конфликт поколений, остро преувеличена полемика. И, тем не менее, расхождение в живописно-пластическом содержании тематических картин диктовали сюжетность в пейзажной живописи, апеллируя к пластической сдержанности и визуальности, отрицая документальность и монтаж. Альтернативные категории демонстрировались молодыми живописцами. Замещались понятия – театральность живописностью, публичностью и камерность, самоуглубление, интимность, душевность – выраженностью в творчестве. Молодые художники не были сторонниками «эkleктики» постмодернизма, приверженцами конкретных школ, направлений и т.п. Каждый мастер искал «свой» путь художественных поисков[8].

Более страстные многослойные пейзажи наблюдаются в картинах художников, работающих в «иллюстративном» жанре, где на первый план выходит объект изображения, а пейзаж отходит на второй план. Эту тенденцию наблюдаем в работах А.С. Бейсенбинова («Осел, нагруженный солью», «Ворона» из серии «Басни Эзопа», 1978–1980), Б.П. Пак (иллюстрации к сказке Г.-Х. Андерсена «Соловей», 1983). Не похож аул Сахи Романова («Ас» «Тризна») – эскиз к кинофильму «Кулагер», 1970–1971) на поэтику сельской жизни Е.Т. Тулепбаева («Проводы турксибовцев», 1982).

Так, в сюжетно-тематическом пространстве «Проводы турксибовцев» выстроена целая драматургическая цепь последовательных действий. На первый план выходит горный степной пейзаж с песочным колоритом почвы, сараев, людей, уставших от грядущих перемен, конница, молниеносно движущаяся, и толпа людей, замысловато стоящих в оцепенении [9].

Живописный пейзаж пронизывает все работы Кадырбека Каметова в картинах «Песня степей» (1986), «Качели». В произведениях серии «По мотивам стихов Абая» (1986) мы видим отождествление наступающего времени с юными и прекрасными, полными сил девушками и юношами, поющими звонкими голосами песнь родной земли в поймах луговых трав. Четыре юные девушки в свадебных платьях и саукеле едут на верблюдах по сухой ковыльной степи, возвещая свободу и независимость родного края [10].

В заключение стоит отметить, что три десятилетия в изобразительном искусстве дали возможность широко и глубоко отнестись к пейзажу в сюжетно-тематической картине, наделив его чертами не только самостоятельного жанра в жанре, но и определили пути развития в 1990-е и 2000-е годы. История, культура и политика в сочетании с философским взглядом художников, передачей субъективных мыслей поспособствовали свободе художественного изложения, связав идеальное с интеллектуальным, высокое человеческое начало в исследовании бездн погружения и высоты человеческой жизни.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Личман Е.Ю. Этнокультурные традиции казахского кочевья как основа пейзажной живописи художников России и Казахстана первой половины XX века // Киберленинка. URL: <http://cyberleninka.ru/Grnti...-pervoy-poloviny-xx-veka> (дата обращения: 05.10.2020).

2. Труспекова Х.Х. Изобразительное искусство Казахстана середины XX века: ступени осознания иного // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. 2016. № 1-1. С. 223-233.

3. Ергалиева Р.А., Шарипова Д.С., Кобжанова С.Ж. Уроки импрессионизма и модерна в живописи Казахстана. А. Черкасский и С. Мамбеев // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2017. Т. 8, № 4. С. 3-4.

4. Козорезенко П.П., Орлов И.И. Проблема историографии советской живописи «сурового стиля» // Международный журнал экспериментального образования. 2020. № 2. С. 15-19.

5. Ергалиева Р. Этническое и эпическое в искусстве Казахстана. Алматы, 2011 С. 316–328.

6. Гольник О. Абылхан Кастеев: картины, биография. URL:

https://www.nur.kz/1840334-abylhan-kasteev-kartiny-biografia.html?utm_source=clipboard (дата обращения: 05.10.2020).

7. Беккулова С. Сахи Романов: «Искусство делается сердцем». URL: <https://vecher.kzsakhi-romanov-iskusstvo...> (дата обращения: 05.10.2020).

8. Искусство Казахстана: альбом / О. Шарипова, С. Нуров. Алматы, 2005.

9. Тулепбаев (Толепбай) Ерболат Тогсибаевич. URL: http://artpriced.ru...tulepbaev_tolepbay_erbola (дата обращения: 05.10.2020).

10. Кадырбек Каметов – Природа Казахстана. URL: <http://kazakh-tv.kz>ru/programms/viewArchive...> (дата обращения: 05.10.2020).

BIBLIOGRAPHY

1. Lichman E.Yu. Ethnocultural traditions of Kazakh nomads as the basis of landscape painting of artists of Russia and Kazakhstan of the first half of the XX century // Cyberleninka. URL: <http://cyberleninka.ru/Grnti...-pervoy-poloviny-xx-veka> (date accessed: 05.10.2020).

2. Truspekova H.Kh. The fine arts of Kazakhstan in the middle of the twentieth century: stages of comprehension of the other // Decorative art and subject-spatial environment. Bulletin of MGHPU. 2016. No. 1-1. Pp. 223–233.

3. Ergalieva R.A., Sharipova D.S., Kobzhanova S. Zh. Lessons of impressionism and modernism in painting in Kazakhstan. A. Cherkassky and S. Mambeyev // World of Science. Sociology, philology, cultural studies. 2017. T. 8, No. 4. Pp. 3–4.

4. Kozorezenko P.P., Orlov I.I. The problem of historiography of Soviet painting of the “severe style” // International Journal of Experimental Education. 2020. No. 2. Pp. 15–19.

5. Ergalieva R. Ethnic and epic in the art of Kazakhstan. Almaty. Ed. Zhibek Zholy. 2011 Pp. 316-328.

6. Golnik O. Abylhan Kasteev: paintings, biography. URL: https://www.nur.kz/1840334-abylhan-kasteev-kartiny-biografia.html?utm_source=clipboard (date accessed: 05.10.2020).

7. Bekkulova S. Sakhi Romanov: “Art is made by the heart”. URL: <https://vecher.kz/How-to-have-a-rest/sakhi-romanov-iskusstvo...> (date of access: 05.10.2020).

8. Art of Kazakhstan. Album / O. Sharipova, S. Nurov. Almaty, 2005.

9. Tulepbaev (Tolepbai) Erbolat Togsibaevich. URL: http://artpriced.ru...tulepbaev_tolepbay_erbola (date of access: 05.10.2020).

10. Kadyrbek Kametov – Nature of Kazakhstan. URL: <http://kazakh-tv.kz>ru/programs/viewArchive...> (date of access: 05.10.2020).

РАЗДЕЛ IV СЛОВО СИБИРСКОГО ИСКУССТВОВЕДА

УДК 75.046(571.1)

Н. П. Железникова

Кандидат искусствоведения, заведующая музеем, Музей истории православия на Алтае управления Барнаульской епархии (Барнаул, Россия)

ОБРАЗ АРХАНГЕЛА МИХАИЛА В ИКОНОПИСНОМ НАСЛЕДИИ АЛТАЯ

В статье автор, проводит искусствоведческий анализ икон, хранящихся в храмах Алтая, посвященных архангелу Михаилу, написанных в XVIII–XX веках.

Ключевые слова: архангел, храм, церковное искусство, икона, образ, иконопись.

N.P. Zheleznikova

Ph.D. in art history, head of the museum, Museum of the History of Orthodoxy in Altai of the administration of the Barnaul Diocese (Barnaul, Russia)

THE IMAGE OF THE ARCHANGEL MICHAEL IN THE ICON-WRITING HERITAGE OF ALTAI

In the article, the author conducts an art criticism analysis of the icons stored in the churches of Altai, dedicated to the Archangel Michael, painted in the 18th–20th centuries.

Keywords: archangel, temple, church art, icon, image, icon painting.

Изображения архангела Михаила на иконах очень многообразны. Сформировавшись под влиянием территориальных, народных и политических особенностей, они опираются на тексты откровения и священного Писания [1–10].

Само имя Михаил древнееврейского происхождения и переводится на русский язык «кто как Бог», а архистратиг в переводе с греческого значит «главнокомандующий». Это слово характеризует архангела Михаила как предводителя небесного воинства [1].

На ранних христианских изображениях архангел предстает со сферой и тростью-копьем. Сфера-зерцало является символом предвидения, переданного архангелу Богом.

В более поздней иконографии появились изображения, на которых архангел попирает ногой змея. В левой руке он держит оливковую ветвь – символ победы, а в правой – копье с белым стягом. На стяге изображен крест. В данном варианте белый стяг и оливковая ветвь выступают символом победы над дьяволом. Однако чаще встречаются иконы, на которых архангел изображается с огненным мечом и щитом в руках [7].

С XII века появляются иконы архангела Михаила, на которых он предстает в воинских доспехах и с весами в руке. Такие иконы иллюстрировали тексты из Апокалипсиса о Страшном суде. Согласно тексту откровения, архангел призван взвешивать грешные и праведные дела людей и сопровождать души умерших на Страшный суд.

В более поздней иконографии архангела стали изображать скачущим на коне. Этот образ передает основное предназначение архангела Михаила – быть архистратигом Сил Небесных [7].

С появлением высокого иконостаса иконы архангела Михаила стали помещать в местном ряду, на его северных дверях, а также в составе «ангельского деисиса».

Из сюжетных икон, посвящённых грозному архангелу, наиболее известны и распространены «Чудо Архистратига Михаила в Хонех», «Явление Архангела Михаила Иисусу Навину» и «Собор Архистратига Михаила».

При написании икон для иконостасов архангела Михаила, как правило, изображают в полный рост. Таковыми изображениями являются иконы из деисусного чина. Однако в некоторых иконостасах встречаются и поясные изображения архангела.

На территориях Урала и Сибири, после их освоения, наибольшую популярность обрели иконы, на которых архангел представлен как всадник на крылатом коне. Этот образ местное население стало называть образом архангела Михаила Воеводы. Такие иконы были завезены казаками, уча-

ствующими в освоении новых земель. На них архангел изображается держащим в воздетой левой руке Евангелие, а в правой – восьмиконечный крест и копьё, которым пронзает сатану и тем самым низвергает его в огненную геенну. В этом образе архангел Михаил призван возвещать о конце времен. Крылатый всадник летит над рушившимися земными царствами. Между распростертыми руками архангела Михаила изображена радуга как символ Царства Небесного. В верхнем углу иконы в небесном сегменте изображается Спас Эммануил перед горним престолом [1].

Иконы архангела Михаила встречаются по всей территории Алтайского региона. Хотя по количественному составу они значительно уступают иконам святителя Николая Чудотворца и иконам Богородицы.

Наиболее часто иконы архангела Михаила присутствовали в домах казаков, в церквях при казачьих поселениях. До наших дней в храмах Алтая сохранились иконы XIX – начала XX века.

В Покровском кафедральном соборе города Барнаула хранится икона архангела, написанная на рубеже XIX–XX веков. Образ выполнен маслом на доске 32,4x49,5. Фон иконы, потемневший со временем, не передает какого-либо общего изображения.

Архангел Михаил представлен на ней в полный рост. В правой руке у него огненный меч. В левой он держит круглый щит. Архангел облачен в белую тунику и красный плащ. Взгляд его, опущенный меч в отведенной назад правой руке, развивающиеся края туники – все эти детали передают динамику движущейся фигуры. В этом образе крылатый архангел предстает готовым к бою, к защите Божьего дела. Икона имеет утраты в виде осыпания красочного слоя по общему фону. Надписи не сохранились.

В Александро-Невском храме Барнаула прихожанами были пожертвованы две иконы с образами архангела Михаила. Одна из икон выполнена в технике хромолитографии (XIX – начало XX века). Белокрылый, с золотыми локонами волос, архангел представлен в поясном изображении. В правой руке он держит опущенный меч, в левой – овальный щит с изображенным на нем крестом. Михаил облачен в доспехи римского воина – белую тунику, золотые латы и красный плащ. Взгляд архангела спокоен и преисполнен некоторой задумчивости и грусти. В то же время сурово сжатые губы говорят о решимости и мужественности. Икона имеет хорошую сохранность, оформлена в деревянный киот.

На второй иконе, хранящейся в Александро-Невском храме, архангел Михаил предстает в другом образе. Здесь он, изображенный в полный рост, стоит на облаке. За плечами раскрытые белые крылья, облачен в римские доспехи и латы. Алый плащ украшен золотой каймой. Взгляд Михаила устремлен вверх, к Богу. В разведенных как бы в мо-

литвенном обращении руках опущенный меч и щит. Этот образ говорит об архангеле не просто как о воине и защитнике, но и об архангеле, несущем молитвы к Богу, просящем за людей.

В Иоанно-Богословском храме города Барнаула хранится икона архангела Михаила большого размера – 70x58. Красочный слой ее понес значительные утраты в виде осыпания и частичного повреждения левкаса, но сам образ архангела сохранился. Икона написана маслом.

Архангел Михаил изображен стоящим в полный рост на облаке. Огненный меч в правой руке опущен, но в боевой готовности. В левой руке прижатый к груди щит с изображенной на нем шестиконечной звездой – символом покровительства архангела Михаила над народом Израиля. На данной иконе Михаил имеет темные волосы, он облачен в белую тунику, латы римских воинов и красный плащ. Голова покрыта капюшоном. Белые крылья и сияющий нимб над головой придают св. Михаилу торжественность и величие. Вся фигура архангела не выглядит статично, присутствует ощущение напряжения и движения вперед, движения к бою.

Икона Архангела в образе Воеводы Небесных Сил хранится в церкви Димитрия Ростовского в Барнауле. Михаил представлен всадником, скачущим на крылатом красном коне. За плечами архангела раскрытые крылья и развивающийся зеленый плащ. Икона написана поверх старого изображения и имеет значительные утраты красочного слоя. Детали образа утрачены, но фигура самого архангела, скачущего коня и надписи сохранились.

В Покровском храме Камня-на-Оби сохранилась икона, похожая на икону из Дмитриевского храма Барнаула. Она также написана темперой в стиле сибирского письма, в очень ярком, красочном колорите. Архангел на красном крылатом коне. Руки архангела Михаила подняты вверх. Между руками, как бы соединяя их, изображена радуга. В правой руке Михаил держит трубу, а в левой – меч. Изображения трубы, меча и крыльев св. Михаила сохранились лишь в прорисовке. Облачение архангела напоминает облачение русского ратника. В верхней части иконы, в правом углу, помещено изображение Господа Вседержителя. В нижней части иконы – изображение солнца и неба. Разноцветие красок, которыми написана икона, передает особенности сибирского стиля. Икона имеет повреждения в изображении лика архангела, а также осыпание красочного слоя по периметру иконы [10].

В храме поселка Панкрушиха хранится икона «Архангел Михаил». Икона небольшого размера 44x39,5, написана на липовой доске, относится к сибирскому стилю письма. Архангел представлен в образе Воеводы Небесных Сил. Икона имеет значительные утраты красочного слоя, что не позволяет подробно повести атрибуцию изображения.

В подобной же сохранности находится икона Архангела Михаила сибирского письма из храма села Ребриха.

На иконе из Преображенского храма Заринска архангел Михаил изображен в полный рост, в алом плаще, облаченным в белую тунуку и доспехи римских воинов. В опущенной правой руке архангел держит огненный меч, в левой – поднятый штандарт с белым флагом. Икона имеет повреждения в виде осыпания красочного слоя и частичной утраты левкаса. Написана маслом на рубеже XVIII–XIX веков. Размер иконы (93x53) предполагает возможность ее нахождения в иконостасе.

В селе Сорокино, в храме Серафима Саровского, хранится икона «Архангел Михаил и св. Соломония». Икона написана маслом. Время написания – рубеж XIX–XX веков. Святые представлены в полный рост. Темноволосый Михаил изображен в римских доспехах. В правой, опущенной руке он держит огненный меч, а в левой руке – круглый щит.

Св. Соломония, как и все мученики, изображена с прижатыми к груди руками, держащими крест. Красочный слой облачения святой утрачен. Написание таких образов обычно было результатом индивидуальных именных заказов. Возможно, икона была заказана для православной четы, небесными покровителями которых были архангел Михаил и святая мученица Соломония.

В Знаменском женском монастыре Барнаула есть икона «Архангел Михаил и свт. Николай Чудотворец». Она была написана в 1913 году к 300-летию дома Романовых. На иконе представлены небесные покровители первого царя из династии Романовых – Михаила и царя Николая II. Архангел изображен в византийском облачении – белой тунике и желтом плаще, на ногах красные сандалии. В правой руке держит штандарт, левая рука прижата к груди. Святой Николай изображен в священническом облачении – ризе, подризнике и епитрахили. Правая рука его поднята в благословляющем жесте, в левой руке святителя находится евангелие. Икона имеет хорошую сохранность. Была подарена Знаменскому монастырю прихожанином.

Таким образом, иконописное наследие хранит множество свидетельств особого почитания Архангела Михаила в христианской православной традиции. Образ заступника и архистратига Небесного нашел свое воплощение как в догматической, так и в народной иконах.

Можно утверждать, что иконы с образом архангела Михаила были популярны и среди населения Алтайского края. Большинство икон, сохранившихся до наших дней, возможно датировать рубежом XIX–XX веков. Иконы, на которых Архангел изображен в римских доспехах или византийском облачении, были, как правило, привозными. Такие образы

написаны в академическом стиле, и большинство из них (судя по размерам) находились в храмовых иконостасах. Иконы, на которых архангел представлен как Воевода Небесных Сил, написаны в стиле сибирского письма. Все подобные образы – это иконы аналойного типа, они были очень популярны среди простого народа и особенно среди казачества. Казачья линия охватывала южные районы Алтая. В селах этого направления, как в храмах, так и среди населения, сохранились иконы именно архангела Воеводы Небесных Сил. Подобный образ не раз изображал на своих иконах и алтайский народный иконописец Ф.В. Балыкин.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Антонова В.И. Девнеруское искусство в собрании П.Д. Корина. М., 1966. 352 с.
2. Беляев Л.А. Христианские древности. Введение в сравнительное изучение : учебное пособие для студентов вузов. М., 1998. 575 с.
3. Мальцев М.В. Явление св. Архангела Михаила в Русской Земле // Православие и русская народная культура. М., 1993. Кн. 2. С. 6–43.
4. Остапенко С.С. Иконография святого Архангела Михаила в урало-сибирской иконописи // Православные традиции в народной культуре восточных славян Сибири и массовые формы религиозного сознания XIX–XX вв. / под ред. Е.Ф. Фурсовой. Новосибирск: Изд-во. Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2006. С. 155–171.
5. Сулоцкий А.И. Описание наиболее чтимых икон Тобольской епархии. СПб., 1864. 117 с.
6. Тычинская П.А. Древнейшие изображения архангела Михаила – грозных сил воеводы // Известия РГПУ им. А.И. Герцена: общественные и гуманитарные науки. № 133. СПб., 2012. С. 164–175.
7. Тычинская П.А. К вопросу о времени формирования иконографии архангела Михаила – грозных сил воеводы // Труды Государственного института искусствознания. Аспирантский сборник. Вып. 6. М., 2010. С. 21–34.
8. Тычинская П.А. Особенности иконографии «Архангел Михаил – воевода» в иконописи Обонежья // Рябининские чтения – 2011: материалы VI конференции по изучению и актуализации культурного наследия Русского Севера. Петрозаводск, 2011. С. 185–189.
9. Тычинская П.А. Обонежские иконы архангела Михаила – грозных сил воеводы: северный вариант столичной иконографии // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 2 (5). М., 2011. С. 119–137.

10. Тychинская П.А. Образ конного архангела в византийском и пост-византийском искусстве и его связь с русской иконографией «Архангел Михаил – грозных сил воевода» // Актуальные проблемы теории и истории искусства : сборник материалов международной конференции. СПб., 2012.

BIBLIOGRAPHY

1. Antonova V.I. Devneru art in the collection of P.D. Corina. M., 1966. 352 p.
2. Belyaev L.A. Christian antiquities. Introduction to Comparative Study. Textbook for university students. M., 1998. 575 p.
3. Maltsev M.V. The apparition of St. Archangel Michael in the Russian Land // Orthodoxy and Russian folk culture. M., 1993. Pp. 6–43
4. Ostapenko S.S. The iconography of the holy Archangel Michael in the Ural-Siberian icon painting // Orthodox traditions in the folk culture of the eastern lavanas of Siberia and mass forms of religious consciousness in the 19th-20th centuries // Ed. E.F. Fursovoy, Novosibirsk: Publishing house. Institute of Archeology and Ethnography SB RAS, 2006. Pp. 155–171.
5. Sulotskiy A.I. Description of the most revered icons of the Tobolsk diocese. SPB., 1864. 117 p.
6. Tychinskaya P.A. The most ancient images of the Archangel Michael – the formidable forces of the governor // Izvestiya RGPU im. A.I. Herzen: Social and Human Sciences. No. 133. SPb., 2012. Pp. 164–175.
7. Tychinskaya P.A. On the question of the time of the formation of the iconography of the Archangel Michael – the formidable forces of the governor // Post-graduate collection. Proceedings of the State Institute of Art Studies. Issue 6. Moscow, 2010. Pp. 21–34.
8. Tychinskaya P.A. Features of the iconography “Archangel Michael – voivode” in the icon painting of Obonezh region // Ryabinin readings – 2011. Materials of the VI conference on the study and actualization of the cultural heritage of the Russian North. Petrozavodsk, 2011. Pp. 185–189.
9. Tychinskaya P.A. Obonezh icons of the Archangel Michael – the formidable forces of the governor: the northern version of the capital’s iconography // Bulletin of the Orthodox St. Tikhon University for the Humanities. Series V. Questions of history and theory of Christian art. Issue 2 (5). M., 2011. Pp. 119–137.
10. Tychinskaya P.A. The image of the equestrian archangel in Byzantine and post-Byzantine art and its connection with Russian iconography “Archangel Michael – the formidable forces of the voivode” // Actual problems of theory and history of art. Collection of materials of the international conference. SPb., 2012.

Периодическое издание

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

№ 1 (31) 2021

Свидетельство о государственной регистрации
средства массовой информации
ПИ №ФС77 — 65178 — от 28 марта 2016 г.
Федеральная служба по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор)

Научный редактор Л.И. Нехвядович
Литературный редактор Л.И. Базина
Подготовка оригинал-макета и дизайн обложки Ю.В. Луценко

Подписано к печати 07.04.2021.
Дата выхода в свет 16.04.2021.
Формат 60×84 1/16. Усл.-печ.л.5,81
Печать офсетная. Бумага офсетная.
Тираж 300 экз. Заказ 341.
Цена свободная.

Типография Алтайского государственного университета
656049 Барнаул, ул. Димитрова, 66